

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

MARS 1921

Amédée Boinet. — Les Bustes de Caffiéri de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

L. Réau. — L'Exotisme russe dans l'œuvre de J.-B. Le Prince.

J. Six. — Un grand bronze de Michel-Ange au Louvre.

Jacqueline Henri-Bouchot. — Jean Gigoux (1806-1894).

Clément-Janin. — Le Bois original et le Bois d'interprétation.

C. Enlart. — Bibliographie : Notre-Dame de Paris (Marcel Aubert).

Deux gravures hors texte :

Buste du P. Alexandre-Gui Pingré, plâtre, par J.-J. Caffiéri (1788) (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris) : héliotypie Marotte.

Le Joueur d'accordéon, composition de M. Bernard Naudin, gravée sur bois par M. Georges Aubert.

27 illustrations dans le texte.

63^e Année. 714^e Livraison.

5^e Période. Tome III.

JOS. GIRARD

Prix de cette Livraison : 10 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^e carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. LÉON BONNAT, Membre de l'Institut ;
Comte M. de CAMONDO, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;
Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;
R. KÖEHLIN, Président de la Société des Amis du Louvre ;
L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;
André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées Nationaux, Professeur au Collège de France ;
E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées Nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;
Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;
G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement la

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale tous les quinze jours les ventes, les expositions et concours artistiques ; les renseigne sur les prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, BOUL^D SAINT-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

LES BUSTES DE CAFFIÉRI DE LA BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE



DANS un article paru ici même l'an dernier¹, nous avons essayé de faire ressortir tout l'intérêt que présente la magnifique collection de bustes de Coyzevox conservés à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Nous nous proposons à présent de consacrer quelques pages aux bustes de Jean-Jacques Caffiéri appartenant au même établissement et qui sont, pour l'étude de l'œuvre de ce grand sculpteur, d'une importance incontestable.

Nous ne reviendrons pas sur l'histoire des bustes de la Bibliothèque Sainte-Geneviève ; nous l'avons retracée précédemment avec quelque détail et montré qu'ils encadraient dans l'ancienne bibliothèque abbatiale (aujourd'hui dortoirs du lycée Henri IV) les armoires contenant les livres imprimés et manuscrits. Ces bustes — nous mettons à part ceux qui ne sont que des moulages ou des copies d'œuvres antiques — sont de provenance assez différente. Les uns ont été donnés par les descendants directs ou les veuves des personnages représentés (*Michel Le Tellier*, *Robert de Cotte* et *Mansart*, de Coyzevox), les autres ont été commandés par les Génovéfains pour illustrer la mémoire de bienfaiteurs (*Charles-Maurice Le Tellier*, de Coyzevox, *Louis III, duc d'Orléans*, de Charles Cressent²), certains enfin

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. II, p. 1.

2. Le buste en bronze de *Louis d'Orléans*, — ce prince s'était retiré, comme on sait, en 1730 à l'abbaye de Sainte-Geneviève, — a été transféré à la Bibliothèque Nationale par décision ministérielle du 2 décembre 1900. Il en a été fait une reproduction en bronze pour la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

ont été offerts par les artistes mêmes et c'est le cas pour la belle série que nous allons étudier.

Nos bustes de Caffiéri, au nombre de sept¹, et tous en plâtre, portent, en effet, pour la plupart soit une étiquette collée sur le piédouche, soit une inscription gravée dans le plâtre même, nous apprenant que le sculpteur en a fait don lui-même en 1787 ou 1788 aux religieux de Sainte-Geneviève. Nous avons cherché, comme l'ont fait plusieurs auteurs avant nous, à expliquer cette générosité de l'artiste envers les Génovéfains. Une tradition veut que Caffiéri ait eu un atelier dans les bâtiments mêmes de l'abbaye, mais nous n'avons, en réalité, rencontré aucune preuve formelle à ce sujet et croyons qu'il s'agit là d'une pure légende. On sait, au reste, que le sculpteur reçut un atelier au Louvre dès 1765 et qu'il logea toute sa vie dans sa vieille maison de la rue des Canettes où son père mourut ; il n'occupa même jamais l'appartement que le roi lui avait concédé au Louvre vers la fin de ses jours et qu'il avait cependant ardemment convoité durant de longues années.

Il importe, d'autre part, de rappeler que Caffiéri s'était plu à faire en plusieurs circonstances des donations du même genre que celles dont il gratifia l'abbaye de Sainte-Geneviève. Possesseur, en effet, d'une importante série de moulages de bustes d'hommes illustres en tous genres, dont les originaux avaient été exécutés soit par lui-même, soit par d'autres artistes renommés, tels que Coyzevox, Nicolas Coustou et Jean-Baptiste Lemoyne, il en donna un certain nombre à la Comédie Française, à l'Académie française (dix-sept en 1784), à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, à celles des Sciences et des Inscriptions et Belles-Lettres², enfin à l'Académie de

1. D'après l'« Etat de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève » dressé en 1790 (Arch. nat., S. 1540), il existait en outre les bustes en plâtre de *Thomas Corneille*, *La Fontaine* et *Jean-Baptiste Rousseau*, donnés aussi certainement par l'artiste lui-même, ce qui porte à dix le nombre des œuvres de Caffiéri possédées jadis par les Génovéfains. Il ne faut pas tenir compte de l'attribution à notre sculpteur du buste en plâtre de *Jean-Dominique Cassini* conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève et dont il existe un autre exemplaire à l'Observatoire de Paris. D'une exécution très lourde, il n'offre aucune des qualités du maître.

2. D'après certaines listes d'œuvres possédées en moulage par Caffiéri, on peut supposer que plusieurs bustes en plâtre de la Bibliothèque Sainte-Geneviève proviennent de l'atelier de l'artiste, par exemple ceux du *Grand Condé*, par Derbais, du *Maréchal de Saxe*, attribué avec la plus grande vraisemblance à J.-B. Lemoyne, de *Descartes* et de *Jean-Dominique Cassini*. Pour le buste de *Le Brun* par Coyzevox, la chose est certaine, car une inscription sur le piédouche porte qu'il a été donné par l'artiste à « l'Académie royale des Belles-Lettres » en 1787. Ce buste n'était donc pas primitivement destiné à l'abbaye de Sainte-Geneviève. Il nous rappelle que Caffiéri était issu de la famille de Le Brun et qu'il fut enterré à Saint-Nicolas du Chardonnet, dans la chapelle Saint-Charles-Borromée, à côté du Premier peintre de Louis XIV.

Dijon. Comme Jules Guiffrey l'a fait très justement observer, les mobiles de ces actes de générosité n'étaient pas toujours purement désintéressés ; l'artiste espérait se créer des titres à la reconnaissance des compagnies auxquelles il offrait ses présents et il savait au besoin faire valoir sa magnificence pour obtenir des travaux plus ou moins rémunérateurs. Il est probable toutefois qu'en faisant cadeau de bustes aux religieux de Sainte-Geneviève, Caffiéri n'avait aucune arrière-pensée et tenait seulement à accroître une collection célèbre depuis longtemps et citée avec éloges à partir de la fin du xvii^e siècle dans les guides ou descriptions de Paris. La bibliothèque des Génovéfains n'était-elle pas devenue, au dire de Piganiol de la Force, « une espèce de temple de mémoire où les parents et amis des hommes illustres en tous genres s'empressent de déposer leurs portraits » ?

*
* *

Le premier en date des bustes de Caffiéri conservés à la Bibliothèque Sainte-Geneviève est celui du grand compositeur *Jean-Philippe Rameau*. Suivant l'heureuse habitude contractée par l'artiste de graver sur ses bustes des inscriptions souvent très détaillées, avec des dates précises, nous lisons au dos, entre autres renseignements, que cette œuvre (il faut dire plus exactement l'original, car il ne s'agit ici que d'une épreuve de choix) a été exécutée en 1760. Rameau avait alors 77 ans. C'est au Salon de l'année suivante que Caffiéri exposa le modèle en plâtre ou en terre cuite. Cinq ans plus tard, au Salon de 1765, c'est-à-dire peu après la mort du musicien, le même modèle reparut, avec le buste de *Lulli*. Il fut ensuite traduit en marbre en 1771 (Salon de la même année), pour le compte du roi et pour le foyer de l'ancienne salle de l'Opéra, construite au Palais-Royal par l'architecte Louis-Pierre Moreau-Desproux, inaugurée le 26 janvier 1770 et détruite, comme on sait, par un incendie le 8 juin 1781. Le buste de *Rameau* disparut selon toute vraisemblance dans cette dernière catastrophe. Le théâtre de l'Opéra de la rue Lepelletier, incendié lui aussi en 1873, en possédait, paraît-il, un exemplaire en plâtre¹. Enfin, il existe au Musée de Dijon un autre buste en plâtre de *Rameau* offert par Caffiéri en 1775 à l'Académie de cette ville, — en même temps que deux autres, de sa main également : ceux de *Piron* et de l'abbé *Languet de Gergy*, curé de Saint-Sulpice², — et qui doit

1. Cf. Jules Guiffrey, *Les Caffiéri* ; Paris, 1877, in-8°, p. 190, 191, 196-198, 204, 383 et 453.

2. Voy. à ce sujet une note de M. Metman dans les *Mémoires de l'Académie de Dijon*, 4^e sér., t. VIII (1901-1902), p. LXIV-LXVI, et A. Cornereau, *Les œuvres d'art appartenant à l'Académie de Dijon* (*ibid.*, 4^e sér., t. XI [1907-1910], p. 221). Le buste de Dijon,

être considéré, nous a-t-on affirmé, comme une œuvre originale. Ce serait sans doute, s'il en était ainsi, le modèle présenté au Salon de 1761.

Le buste de *Rameau* peut être considéré comme une des œuvres les plus remarquables de Caffiéri. On sent avec quel souci de vérité l'artiste a voulu rendre les traits si particuliers de son modèle. Quelques auteurs du temps nous disent que le personnage était d'une maigreur singulière et presque effrayante et qu'avec sa silhouette coupante il avait beaucoup plus l'air d'un fantôme que d'un homme. « Je le voyais venir », dit Piron, « à l'aide de ma lorgnette. Ce n'était plus qu'un long tuyau d'orgue en l'absence du souffleur. » Avec son profil aigu, ses lèvres serrées, son front assez haut, son visage ridé, il offrait, on l'a remarqué bien souvent, une grande ressemblance avec Voltaire.

En 1761, Diderot écrivait dans sa critique du Salon : « Le buste de Rameau est frappant. On l'a fait froid, maigre et sec comme il est et on a très bien attrapé sa finesse affectée et son sourire précieux. » Cette phrase, plutôt dure et mordante, s'explique, semble-t-il, comme l'a supposé Jules Guiffrey, par le caractère peu sociable du compositeur qui n'avait pas su, en général, gagner la sympathie de ceux qui l'approchaient. Rameau était, en effet, autoritaire, brusque, querelleur et indifférent aux autres ; il était dominé par sa seule passion, la musique. Diderot déclarera plus tard, avec plus d'enthousiasme, à propos du Salon de 1771, où Caffiéri exposa les bustes en marbre de *Quinault*, *Lulli* et *Rameau* : « Ces trois bustes ont une vérité admirable et sont d'un ciseau savant ; ils rendront Caffiéri participant de leur immortalité. »

*
* *

Un des plus célèbres contemporains de Rameau, le spirituel et malicieux Piron, a été aussi portraituré par Caffiéri, avec lequel il était du reste très lié. L'exemplaire en plâtre que possède la Bibliothèque Sainte-Geneviève a été offert par l'artiste aux Génovéfains en 1787. Le modèle en plâtre, daté de 1762, parut au Salon de 1763 et ce n'est qu'en 1775 que fut exécuté, — suivant acte notarié du 6 septembre 1773, — le marbre actuellement exposé dans le foyer de la Comédie Française et pour lequel Caffiéri reçut comme paiement une entrée à vie au théâtre. C'est le poète dramatique

qui a appartenu jusqu'en 1884 à la bibliothèque de la ville, n'est pas signalé dans le bel ouvrage de Jules Guiffrey cité ci-dessus. MM. Metman et Cornereau disent à tort qu'il est en terre cuite. Le Musée de Versailles possède une copie en marbre du buste de Sainte-Geneviève, exécutée en 1838 par J.-P.-V. Huguenin (Soulié, *Notice du Musée impérial de Versailles*, n° 816). Le buste de Rameau a été gravé en 1762 par Augustin de Saint-Aubin et par C.-P. Landon, pour sa *Galerie historique des hommes les plus célèbres...* ; Paris, 1805-1809, in-12.

Buirette de Belloy, ami du sculpteur et dont le buste en marbre, dû aussi à Caffiéri, figure également à la Comédie Française, qui négocia avec les comédiens la commande du buste de Piron¹.

Le Musée de Dijon possède une terre cuite de ce buste qui était placée



Phot. Giraudon.

BUSTE DE RAMEAU, PLÂTRE PAR J.-J. CAFFIÉRI (1760)

(Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.)

avant la Révolution sur la tombe du poète dans l'église Saint-Roch à Paris et qui, après avoir fait partie du Musée des Monuments français, fut attri-

1. Cf. Guiffrey, *op. cit.*, p. 192, 193, 229, 233-238, 343, 353, 359-361, 453 et 494. Le Musée de Versailles possède une copie en marbre du buste de Piron, exécutée en 1836 par J.-M. Pigalle (Soulié, *op. cit.*, n° 815). L'œuvre de Caffiéri a été gravée par Augustin de Saint-Aubin en 1776.

buée à la ville de Dijon par décision du 24 décembre 1819. Vu les qualités et la beauté de cette œuvre, il y a lieu de la considérer, croyons-nous, comme une terre cuite originale. Enfin la bibliothèque municipale de Dijon a hérité d'un autre buste de même matière provenant des collections de l'Académie de cette ville, à laquelle il avait été offert, nous l'avons vu, en 1775 par Caffiéri lui-même.

Lorsque Caffiéri modela cet admirable portrait, Piron avait déjà 73 ans, et cependant l'auteur de la *Métromanie* avait conservé dans la physionomie un caractère étonnant de jeunesse. N'écrivait-il pas justement l'année suivante : « Dame nature m'a crevé les yeux (sa vue laissait beaucoup à désirer), arraché les dents, creusé la poitrine, affaibli l'estomac..... Je n'ai plus de ma première constitution que les jambes et la tête, trois espèces de folles qui, se moquant du reste, veulent toujours être en l'air ! » Et en effet, dans cette grosse face de moine, dans cette figure ronde de Bourguignon narquois et épicurien, c'est surtout l'œil petit et pétillant et les lèvres fines et railleuses qui donnent à l'ensemble du visage une intensité de vie que les mots ne sauraient exprimer. « Vous jugeriez, » dit Diderot, « à son air moqueur et au coin de sa lèvre relevé, qu'il fait une épigramme. »

Sans doute, le marbre de la Comédie-Française est d'une beauté incomparable par la souplesse et la largeur de l'exécution, mais il faut bien reconnaître, par contre, qu'on n'y retrouve point certains détails de modelé du plâtre ou de la terre cuite qui accusent davantage, à notre sens, l'incomparable maîtrise de l'artiste et où nous avons en réalité l'expression même de ce qu'il a ressenti et voulu exprimer dans son premier élan au contact direct de la nature¹.

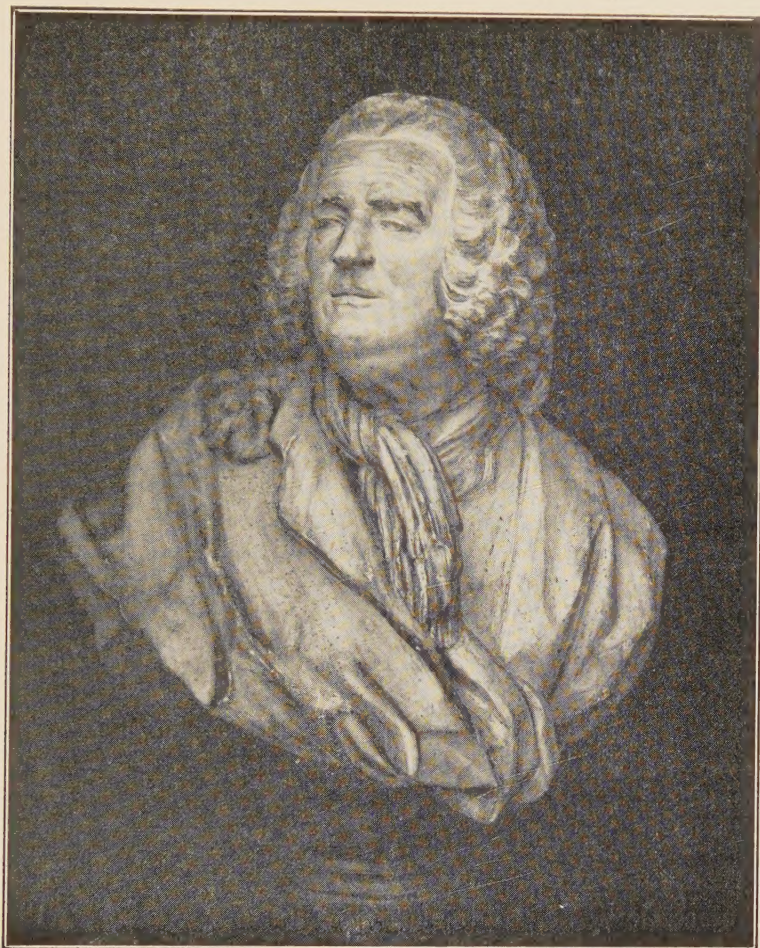
*
* *

A côté du buste de *Piron* est exposé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève celui du poète dramatique *Philippe Quinault*, mort en 1688. Il a été offert aux Génovéfains en 1788. Nous voici donc cette fois en présence d'une œuvre rétrospective. On sait que Caffiéri a exposé au Salon de 1771, en même temps que le *Rameau*, le buste en marbre commandé par le roi pour le foyer de l'ancienne salle de l'Opéra du Palais-Royal et qui, sauvé lors de l'incendie de 1781, disparut malheureusement en 1873, lorsque ce théâtre, installé alors rue Lepelletier, fut de nouveau la proie des flammes. La Comédie-Française possède un exemplaire en terre cuite donné par l'artiste en 1778. Nous ne savons pas d'après quels documents le buste de *Quinault* a été exécuté,

1. Cette observation ne s'applique, bien entendu, quand il ne s'agit pas d'œuvres originales, qu'aux épreuves de choix (terre cuite ou plâtre), telles que celles que possède la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

mais il est à présumer que c'est un portrait peint qui a servi de modèle¹.

L'œuvre, tout en n'offrant pas l'ampleur du *Rotrou*, lui aussi rétrospectif, ou du *Piron*, n'en est pas moins d'une excellente facture. Avec sa petite



Phot. Giraudon.

BUSTE DE PIRON, PLÂTRE PAR J.-J. CAFFIÉRI (1762)

(Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.)

tête ronde et pleine de finesse, sa perruque bouclée avec soin, sa robe de

1. Sur le buste de Quinault, cf. J. Guiffrey, *op. cit.*, p. 191, 197, 203, 204, 283, 284, 338-343, 359 et 360. Copie en marbre par L.-D. Caillouet (1838) et moulage en plâtre du buste de Sainte-Geneviève au Musée de Versailles (Soulié, *op. cit.*, n^{os} 808 et 231). Le Musée des Monuments français a possédé un exemplaire en plâtre provenant de l'Académie française et qui était certainement celui offert à cette compagnie par l'artiste en 1784. Attribué en 1819 à la Préfecture de la Seine, il a disparu au cours des événements tragiques de 1871.

magistrat à large ceinture et à rabat, — il était auditeur à la Chambre des Comptes, — Quinault se montre à nous le visage heureux, empreint d'un léger sourire. C'est bien là l'auteur à l'élégance facile, le peintre délicat des sentiments tendres et amoureux. Il ne semble pas s'émouvoir de la présence, à quelques pas de lui, de l'impitoyable Boileau qui le railla si cruellement, tout en lui reconnaissant cependant vers la fin de sa vie de l'esprit et un certain talent. « Il était », nous dit un de ses biographes, « d'une physionomie agréable et distinguée, bien fait de sa personne, d'une taille élevée. Il avait plus d'esprit qu'on ne pouvait dire. Adroit et insinuant, tendre et passionné, il avait le secret de se faire aimer de tout le monde et il n'y avait rien de si engageant que son tête-à-tête. »

*
* *

Rétrospectif également, mais d'une grande allure, est le buste de *Pierre Corneille* dont la Bibliothèque Sainte-Geneviève possède une belle épreuve. Nous rappellerons que le marbre a figuré au Salon de 1777 et a été commandé à l'artiste le 30 septembre 1776 par les administrateurs de la Comédie Française pour orner le foyer de ce théâtre qui le possède toujours. Caffiéri reçut comme paiement une entrée à vie qu'il revendit à un de ses amis nommé Godefroy¹. On sait qu'il s'était entendu avec les comédiens pour se faire payer ses commandes de cette façon détournée. Il estimait chacun de ses bustes en marbre à 3000 livres environ. C'était justement le prix d'une entrée à vie au Théâtre-Français. Et ainsi les acteurs pouvaient décorer leur foyer d'œuvres remarquables sans bourse délier.

Caffiéri nous a appris lui-même, dans une lettre adressée en 1784 à l'Académie française, qu'il a modelé le buste de *Corneille* d'après un portrait peint par Charles Le Brun et appartenant à la comtesse de Bouville, petite-fille de Thomas Corneille. De ce portrait peint, qui se trouve actuellement chez la comtesse d'Osmoy, il offrit une copie en 1778 à la Comédie Française, qui en est encore détentrice². Le modèle du buste a été exécuté dès l'année 1775, car il existe dans les collections de M^{me} Gaston Lebreton, veuve de l'ancien conservateur du Musée archéologique départemental de Rouen,

1. Voy. Guiffrey, *op. cit.*, p. 232, 238-241, 277, 359 et 360. La Comédie-Française est en possession d'un exemplaire ancien en plâtre du buste de Corneille. Un autre, provenant de l'Académie française, à laquelle il avait été offert par Caffiéri lui-même en 1784, a appartenu au Musée des Monuments français. Copie en marbre exécutée par N.-A. Matte, au Musée de Versailles (Soulié, *op. cit.*, n° 801). Augustin de Saint-Aubin a gravé le portrait de Pierre Corneille d'après le buste de Caffiéri.

2. On possède un assez grand nombre de portraits gravés de Corneille, exécutés d'après le tableau de Le Brun.

un bel exemplaire en terre cuite signé de l'artiste et portant cette date¹.

Le buste de *Corneille*, avec sa physionomie sévère et concentrée, son regard triste et immobile, frappe assurément par la noble simplicité des lignes, mais on aimerait mieux y voir, comme on l'a dit parfois avec



Phot. Giraudon.

BUSTE DE QUINAULT, PLÂTRE PAR J.-J. CAFFIÉRI (1788)

(Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.)

raison, un peu plus de vie et d'animation dans le visage. D'une expression plus intense et d'une attitude plus mouvementée est la statue du grand tragique que sculpta également Caffiéri en 1779 et qui appartient aujourd'hui

1. Il est passé un autre exemplaire en terre cuite dans la vente de Langeac (11 juillet 1803). C'est peut-être, à vrai dire, celui de la collection Lebreton.

d'hui à l'Institut. L'artiste a représenté ici le poète dans le feu de la composition et su exprimer avec une vérité admirable le moment de l'inspiration.

*
* *

C'est justement dans l'effigie d'un contemporain immédiat de Corneille que Caffiéri a imprimé ce caractère de vie et d'énergie qui font défaut dans l'œuvre précédente. Qui ne connaît l'étonnant et imposant *Rotrou* du foyer de la Comédie Française? De tous les bustes que nous a laissés l'artiste, c'est certainement celui qui jouit de la plus grande réputation, celui qui laisse dans l'esprit l'impression la plus profonde et la plus durable.

L'exemplaire en plâtre de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, qui est une épreuve de choix, où l'on sent beaucoup plus, nous semble-t-il, le nerveux du modelé primitif, porte sur la tranche : « Fait par J.-J. Caffiéri en 1782 », tandis que le marbre du Théâtre Français est daté de 1783 et a paru au Salon de cette même année. Il y a donc lieu d'admettre que l'artiste a exécuté le modèle de ce buste une année plus tôt qu'on ne l'avait pensé jusqu'à présent. Caffiéri s'est inspiré d'un portrait peint d'après nature, appartenant à M. de Rotrou, auditeur en la Chambre des Comptes, arrière-petit-neveu du poète. Il reçut encore comme paiement une entrée à vie au théâtre, qu'il revendit à M^e Boursier, notaire¹.

Le *Rotrou* de Caffiéri, si mouvementé et si pathétique, avec ses cheveux épars, ses yeux de flamme, sa moustache retroussée de mousquetaire, sa bouche expressive, son cou nerveux, largement dégagé par la chemise entr'ouverte, représente bien, tel qu'on peut se l'imaginer, le poète de la galanterie espagnole et romanesque, l'homme dont l'imagination et la sensibilité lyriques ont fait penser, avec juste raison, à Shakespeare. Drapé dans son ample manteau, avec cet air audacieux, cette allure de noble cavalier, il n'est pas sans ressembler à quelque d'Artagnan ou à quelque Cyrano de Bergerac. Et n'est-il pas vraiment admirable de la part de l'artiste d'avoir su, à plus d'un siècle de distance, évoquer d'une façon aussi saisissante la figure d'un contemporain de Louis XIII? Caffiéri est le seul à avoir eu à ce point le sentiment du rétrospectif.

Toutefois, l'œuvre appelle une réserve. Dès l'année où elle fut exposée au Salon, elle parut outrée et trop conventionnelle à quelques critiques ; et en

1. Cf. Guiffrey, *op. cit.*, p. 232, 237, 328, 333, 336-339, 346, 347, 359-361. Copie en marbre exécutée par Et.-H. Maindron au Musée de Versailles (Soulié, *op. cit.*, n° 800). Le Musée des Monuments français a possédé un exemplaire en plâtre provenant de l'Académie française à laquelle il avait été offert par l'artiste en 1784. Transféré en 1819 à la Préfecture de la Seine, il a disparu en 1871.

effet, si on la compare à certains documents iconographiques du temps même où vécut le personnage, notamment des gravures, on est bien obligé



Phot. Giraudon.

BUSTE DE ROTROU, PLÂTRE PAR J.-J. CAFFIÉRI (1782)

(Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.)

d'admettre que le sculpteur a visé surtout à l'effet et s'est laissé trop entraîner par sa verve débordante.

*
* *

Le buste de *Boileau*, dont nous ne dirons que quelques mots, appartient, lui aussi, à la série des œuvres rétrospectives de Caffiéri. Il a été donné aux Génovéfains par l'artiste en 1787. La terre cuite exposée au Salon de 1785

semble avoir disparu. Le Musée de Versailles possède un exemplaire ancien en plâtre, retrouvé en 1903. Un document nous apprend que Caffiéri a exécuté ce buste d'après un portrait peint par Rigaud et gravé maintes fois, notamment par Drevet et Chereau¹.

Le *Boileau* de Caffiéri, d'une exécution large et souple, à l'œil ironique et à la lèvre mordante, a été, à juste titre, l'objet d'éloges de la part des critiques du Salon de 1785, mais, à vrai dire, il semble bien que le poète satirique ait été un peu flatté et embelli, comme on le constate du reste sur les gravures exécutées également d'après le portrait de Rigaud. Plus véridique incontestablement, puisqu'il a été fait d'après le modèle vivant, est le beau buste de *Boileau* par Girardon, conservé au Musée du Louvre, œuvre au sujet de laquelle l'auteur du *Lutrin* composa ces vers bien connus :

Grâce au Phidias de notre âge,
Me voilà sûr de vivre autant que l'univers ;
Et ne connût-on plus ni mon nom ni mes vers,
Dans ce marbre fameux taillé sur mon visage,
De Girardon toujours on vantera l'ouvrage².

*
* *

Le dernier en date des bustes de Caffiéri à la Bibliothèque Sainte-Genève est celui du Père *Alexandre-Gui Pingré*, célèbre astronome, géographe du roi, membre de l'Académie des Sciences, chancelier de l'Université et enfin bibliothécaire de l'abbaye de Sainte-Genève. C'est un plâtre original, où le travail de reprise à l'ébauchoir est nettement visible; daté de 1788, il a été donné cette même année par l'artiste aux Génovéfains. Une épreuve en terre cuite, de dimensions inférieures, retouchée également par Caffiéri et exposée au Salon de 1789, appartient au Musée du Louvre depuis 1910 et provient de l'Observatoire de Paris³.

1. Cf. Guiffrey, *op. cit.*, p. 192, 359, 360, 371-373. Le Musée des Monuments français a possédé un exemplaire en plâtre provenant de l'Académie française à laquelle il avait été offert en 1784 par l'artiste lui-même.

2. Il serait curieux, par contre, de savoir ce que pensait Boileau d'un autre buste en marbre qui le représente également et qu'il aurait donné lui-même à son ami et commentateur Claude Brossette, avocat à Lyon. Dans cette œuvre conservée à la bibliothèque de Lyon et qui est signée d'un artiste lyonnais presque inconnu, N. Delacolonge, le poète est loin d'être flatté et c'est franchement un portrait fort médiocre d'exécution.

3. Cf. Guiffrey, *op. cit.*, p. 192, 392, 394, 501 et 502. Cf. aussi les articles de M. P. Vitry, dans le *Bulletin des Musées de France* (1910, p. 20-22, pl.) et *Les Arts* (1911, n° 117, p. 6, fig.), et de M. André Michel, dans les *Mélanges offerts à M. Jules Guiffrey* (*Arch. de l'art français*, nouv. pér., VIII, 1916, p. 259) et la *Gazette des Beaux-Arts* (1912, t. II, p. 309-310, fig.). Le Musée de Versailles possède un moulage en plâtre du buste de

Nous nous trouvons ici devant une des œuvres les plus magistrales de Caffiéri, devant une de celles où l'expression intense de la vie a été portée à son plus haut degré. Sans doute le modèle, avec sa face réjouissante et comique de bon vivant, ses yeux clignotants et malicieux, son nez court et



Phot. Giraudon

BUSTE DE BOILEAU, PLÂTRE PAR J.-J. CAFFIÉRI (1787)

(Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.)

fortement relevé, sa lèvre épaisse et gourmande, ses joues énormes et pendantes, son double menton, offrait à l'artiste une occasion exceptionnelle d'exercer son prestigieux talent. Et certes, en présence de cette grosse tête joviale et spirituelle, on ne se douterait guère que le personnage s'est livré

Pingré (Soulié, *op. cit.*, n° 862). La Bibliothèque Sainte-Geneviève conserve aussi un moulage en plâtre (épreuve ancienne).

presque toute sa vie aux études austères et souvent bien rebutantes de l'astronomie et qu'il a fait des observations très savantes et d'une grande portée sur le passage de Mercure et de Vénus sur le soleil !

Ses contemporains ont loué sa bonté, sa simplicité et sa tolérance. « Jamais », dit Ventenat, « la jalousie n'eut d'accès dans son cœur. Aussi a-t-il joui d'un avantage que peu d'hommes de lettres ont partagé : il n'a pas eu d'ennemis. » A l'époque où Caffiéri fit son portrait, il avait déjà 77 ans ; il mourut huit ans plus tard, en 1796, sans avoir perdu un seul instant ni sa présence d'esprit, ni son ardeur au travail. Ses travaux scientifiques n'ont été interrompus que trois jours avant sa mort.

Cet homme qui paraissait si heureux de vivre, qu'on s' imagine volontiers avoir aimé la bonne chère, disait quelques instants avant de rendre le dernier soupir, en se rappelant les vers d'Horace : « A l'âge où je suis, je dois quitter la vie *uti conviva satur*, comme l'on quitte la table après un grand festin. »

Quittons à notre tour le Père Pingré, qui nous a donné une fois de plus l'occasion d'admirer l'incomparable maîtrise d'un de nos plus grands sculpteurs du XVIII^e siècle, de celui qui, par une pénétration scrupuleuse de la nature, par une puissance de vérité qu'on n'a jamais surpassée, a été sans contredit un des interprètes les plus originaux et les plus nerveux de la physiologie humaine.

AMÉDÉE BOINET





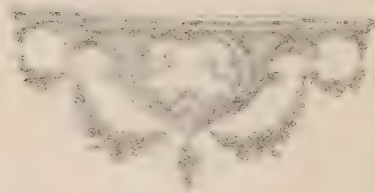
presque toute sa vie aux études austères et souvent bien rebutantes de l'astronomie et qu'il a fait des observations très savantes et d'une grande portée sur le passage de Mercure et de Vénus sur le soleil !

Ses contemporains ont loué sa bonté, sa simplicité et sa tolérance. « Jamais », dit Ventenat, « la jalousie n'eut d'accès dans son cœur. Aussi a-t-il joui d'un avantage que peu d'hommes de lettres ont partagé : il n'a pas eu d'ennemis. » A l'époque où Cafféri fit son portrait, il avait déjà 77 ans ; il mourut huit ans plus tard, en 1796, sans avoir perdu un seul instant ni sa présence d'esprit, ni son ardeur au travail. Ses travaux scientifiques n'ont été interrompus que trois jours avant sa mort.

Cet homme qui paraissait si heureux de vivre, qu'on s'imagine volontiers avoir aimé la bonne chère, disait quelques instants avant de rendre le dernier soupir, en se rappelant les vers d'Horace : « A l'âge où je suis, je dois quitter la vie *uti conviva satur*, comme l'on quitte la table après un grand

Quittons à notre tour le Père Pingré, qui nous a donné une fois de plus l'occasion d'admirer l'incomparable maîtrise d'un de nos plus grands sculpteurs du xviii^e siècle, de celui qui, par une pénétration scrupuleuse de la nature, par une puissance de vérité qu'on n'a jamais surpassée, a été sans contredit un des interprètes les plus originaux et les plus nerveux de la physiologie humaine.

AMÉDÉE BOINET





BUSTE DU P. ALEXANDRE-GUI PINGRÉ

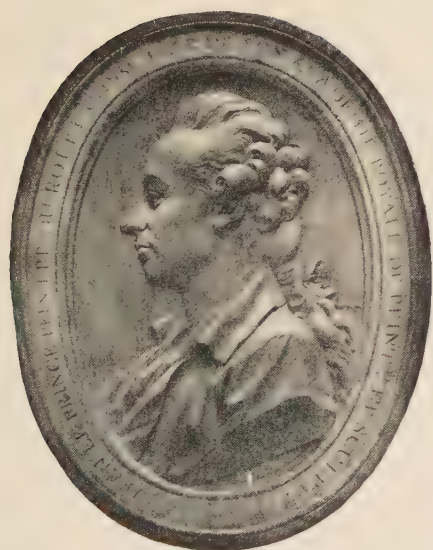
PLATRE, PAR J.-J. CAFFIÉRI (1788)

(Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.)

L'EXOTISME RUSSE

DANS

L'OEUVRE DE J.-B. LE PRINCE



MÉDAILLON

DU PEINTRE J.-B. LE PRINCE

MARBRE PAR PAJOU

(Musée de Bruxelles)

Parmi les artistes français qui affluèrent en Russie à la fin du règne de l'impératrice Élisabeth, Jean-Baptiste Le Prince mérite qu'on lui fasse une place à part. Tandis que ses contemporains, le portraitiste Tocqué ou le peintre d'histoire Lagrenée par exemple, se contentent de montrer aux Russes des échantillons de leur talent, Le Prince emprunte aux Russes les éléments de son œuvre ; il découvre chez eux une mine de sujets inédits ; il note avidement les types, les coutumes et surtout les costumes de ce peuple encore à demi asiatique. Il est le premier et le seul artiste français du XVIII^e siècle qui ait été sensible à l'exotisme russe, et c'est à lui que revient le mérite de l'avoir popularisé en France. A l'époque de l'engouement

universel pour la « turquerie » et la « chinoiserie »¹, il annexe à l'orientalisme français un nouveau domaine en inventant et en lançant une mode originale : la « russerie ».

1. Cf. A. Boppe, *Les Peintres du Bosphore au XVIII^e siècle* ; Paris, 1911 ; — Cordier, *La Chine en France au XVIII^e siècle* ; Paris, 1910.



Les circonstances de sa jeunesse errante tiennent du roman d'aventures¹. Né à Metz en 1734 d'une famille d'artistes : sculpteurs ornementalistes et musiciens, il fut distingué par le gouverneur de sa province, le maréchal de Belle-Isle, qui l'amena à Paris et le fit entrer en apprentissage chez le peintre Boucher. A dix-huit ans il commit l'imprudence de se marier, ou plutôt de se vendre à une femme deux fois plus âgée que lui. Deux ans après, en 1754, il l'abandonnait et partait pour l'Italie. De là il passa en Hollande, où il se familiarisa avec la manière de Rembrandt dont il devait imiter plus tard les effets de lumière dans ses gravures au lavis.

C'est en 1758 qu'il se décida à chercher fortune en Russie. Il risquait de rester en France au second plan ; un séjour à l'étranger ne pouvait que le mettre en vedette. La Russie l'attirait d'ailleurs pour de multiples raisons : plusieurs membres de sa famille avaient déjà émigré dans ce pays. Son frère Marie-François Le Prince, commissionnaire de la Cour de Russie, obtint en 1761 la commande d'une importante fourniture de mobilier pour le Palais d'Hiver : « 85 miroirs à cadres dorés et 67 consoles sculptées et dorées à dessus de marbre² ». Une de ses sœurs avait épousé Jean-Baptiste-Jude Charpentier, « maître de langues de l'Académie impériale des Sciences de Saint-Pétersbourg ». Son compatriote le sculpteur Nicolas Gillet de Metz venait d'être nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts fondée par l'impératrice Élisabeth. Enfin son protecteur le maréchal de Belle-Isle lui offrait une lettre de recommandation pour le marquis de l'Hôpital, ambassadeur de France. Bien qu'il ne fût pas mandé officiellement à Saint-Pétersbourg comme Tocqué ou Gillet, le jeune Messin ne partait donc pas à l'aveuglette. Grâce à ses attaches de famille et à de hauts patronages, il était en droit d'espérer un bon accueil à la Cour de Russie, qu'il savait hospitalière et généreuse pour les artistes français.

Sa traversée d'Amsterdam à Saint-Pétersbourg fut interrompue par une dramatique aventure : des corsaires anglais capturèrent le voilier sur lequel il avait pris passage et il ne reconquit sa liberté et ses bagages qu'en régaland ces corsaires mélomanes de quelques airs de violon. *Si non è vero...*

Aussitôt débarqué à Saint-Pétersbourg, le nouvel Arion s'empressa de demander audience au marquis de l'Hôpital, qui, sur la recommandation du maréchal de Belle-Isle, l'accueillit à merveille et lui fit obtenir de nom-

1. Cf. J. Hédou, *Jean Le Prince et son œuvre* ; Paris, 1879.

2. Archives du Ministère de la Cour, Pétersbourg.

breuses commandes. L'ambassadeur de Pologne Stanislas Poniatowski lui accorda son patronage et l'impératrice Élisabeth lui confia la décoration de quelques plafonds du Palais d'Hiver dont la construction s'achevait sous la direction de l'architecte Rastrelli.

Mais la vie sédentaire ne convenait pas à ce nomade qui était venu en Russie moins pour produire, que pour s'instruire. Séduit par le pittoresque du pays, il voulut en parcourir toutes les provinces. Son itinéraire le conduisit d'abord à Moscou, où il retrouva son frère. Non content de connaître l'ancienne et la nouvelle capitale, il visita successivement la Livonie, la Finlande et même la Sibérie occidentale¹. Il est probable que Le Prince y accompagna l'astronome Chappe d'Auteroche, membre de l'Académie des Sciences de Paris, envoyé en Sibérie en 1760 pour observer à Tobolsk le passage de Vénus sur le soleil.

Après son retour de Sibérie, l'artiste, dont la chétive santé était très ébranlée par le climat, ne s'attarda pas longtemps en Russie. La tsarine Élisabeth mourut au mois de décembre 1761. Son successeur, le tsar Pierre III, l'éphémère mari de Catherine II, auquel Le Prince fut présenté, n'essaya pas de le retenir. En mai 1762 il quittait Pétersbourg.

Son séjour en Russie aurait donc duré en tout quatre ou cinq ans de 1758 à 1762. Nous avons la preuve qu'il était de retour à Paris en 1763. S'il faut en croire le chevalier de Corberon, qui, avant de gagner son poste à l'ambassade de Saint-Pétersbourg, lui rendit visite dans son atelier, il n'aurait pas gardé très bon souvenir de ces années d'exil volontaire : elles lui paraissaient si longues à distance, qu'il les comptait doubles : « J'ai été voir ce matin M. Leprince, peintre », note Corberon dans son *Journal*² à la date du 23 avril 1775, « il m'a beaucoup parlé de son voyage en Russie où il est resté sept ans. La peinture qu'il m'en a faite, au moral surtout, n'est pas engageante. Il y a, dit-il, de l'esprit, mais c'est un esprit factice. Ce peuple a un talent heureux de souplesse qui lui fait adopter facilement et avec succès l'extérieur des autres..., mais ils quittent, avec l'habit de représentation, les manières douces et engageantes qu'on leur voit prendre avec succès à la Cour pour retourner à leur vie crapuleuse, leur vraie et première nature. »

1. Il est difficile d'admettre, comme le veut Hédou (*op. cit.*, p. 24), qu'il ait poussé jusqu'au Kamtchatka. Cette erreur provient sans doute du fait que le second volume du *Voyage de Chappe*, illustré par Le Prince, contient une description du Kamtchatka, traduite du russe.

2. *Journal du chevalier de Corberon*, éd. Labande, 1901, I, p. 23. — *L'Avant-Coureur*, 1764, p. 152, parle de son retour en France après « six ans de voyage dans tous les pays du Nord ».

*
* *

En jugeant si sévèrement la Russie, Le Prince se rendait coupable d'ingratitude envers un pays auquel il devait, en somme, sa fortune et sa réputation. Mariette a très bien marqué le profit qu'il avait tiré de ces années d'apprentissage et de voyage : « Lorsqu'il passa en Russie (je crois en 1758), ses talents me paraissaient assez médiocres ; il dessinait des paysages et en gravait ; il y mettait si peu de vérité que je tremblais pour lui qu'il ne devînt un praticien et rien davantage. Le pays où il allait n'était pas d'ailleurs une école propre à le former. Il en a été autrement. Il a fait en Russie des études sans nombre d'après nature et il en est revenu avec une ample collection de dessins dont il sut tirer parti lorsqu'il se présenta pour être agréé à l'Académie. »

En même temps que des cartons de dessins, Le Prince rapportait à Paris toute une garde-robe bariolée qu'il devait mettre largement à contribution dans ses tableaux « russiens » et ses suites d'ajustements. On en trouve la trace dans l'inventaire de sa succession¹, qui mentionne parmi ses hardes « une veste de russe verte brodée d'or » et « une suite d'habillements chinois, tures, circassiens, russes, sauvages et autres » (*sic*).

C'est sur ce fonds qu'il va travailler tout le reste de sa vie. Pendant dix-huit ans il ne fera que puiser dans le riche trésor de ses souvenirs et de ses notes. Son œuvre n'est en somme que l'exploitation méthodique de son voyage. Les tableaux qu'il expose aux Salons à partir de 1765, les cartons de tapisseries qu'il compose pour la manufacture de Beauvais, les suites d'estampes qu'il grave à profusion, tout cela est le revenu du capital artistique accumulé pendant ces quatre années de séjour en Russie.

I. — LES TABLEAUX

Le livret du Salon de 1765, où Le Prince, pour ses débuts, n'exposait pas moins de quatorze numéros, ne fait pas mention de son œuvre le plus célèbre : *Le Baptême russe*. La raison de cette surprenante omission est que ce tableau, présenté par l'artiste comme morceau de réception, fut transféré à l'Académie quelques jours après l'ouverture du Salon.

La réception du nouvel académicien eut lieu le 23 août 1765. Le procès-verbal de séance relate l'événement en ces termes : « Le sieur Jean-Baptiste Le Prince, peintre, agréé le 24 février 1764, a présenté le tableau qui lui

1. Reproduit en appendice dans la monographie de Hédou, p. 223-280.

a été ordonné pour sa réception, représentant un *Baptême selon le rite grec*. Les voix prises à l'ordinaire, l'Académie a reçu et reçoit le S^r Le Prince académicien pour avoir séance dans toutes ses assemblées et jouir des privilèges, prérogatives et honneurs attribués à cette qualité, à la charge d'observer les statuts et règlements de l'Académie, ce qu'il a promis en prêtant serment entre les mains de M. le M^{is} de Marigny, directeur et ordonnateur général des bâtiments du Roy. »

Le témoignage du graveur Wille, qui assistait à la cérémonie, confirme le succès de l'artiste : « Vers les 4 heures, je me rendis à l'assemblée de l'Académie où les prix des jeunes gens étaient exposés aux yeux de l'assemblée. M. Le Prince, peintre, qui a été en Russie, mon ancien ami, y fut reçu académicien avec applaudissements. Son tableau, représentant un *Baptême russe* et qui doit rester à l'Académie, est un fort bon tableau. »

Avant la Révolution, le morceau de réception de Le Prince ornait la salle des portraits de l'Académie. Un caprice administratif le fit attribuer au Ministère de la Justice où il est encore aujourd'hui relégué dans un couloir obscur à l'abri de toutes les curiosités¹. Sa vraie



Cliché J.-E. Bulloz.

PAYSANNE RUSSE EN HABITS DE FÊTE

DESSIN PAR J.-B. LE PRINCE

(Musée du Louvre.)

1. L'auteur de la monographie de Jean le Prince, Hédou, avoue ingénument, p. 33, qu'il ne connaît pas cette œuvre capitale dont cependant il soupçonnait l'emplacement. Nous avons réussi à la faire photographier pour la première fois en 1914 grâce à l'obli-

place serait au Louvre où l'artiste n'est représenté que d'une façon tout à fait insuffisante par une médiocre peinture : *Le Corps de garde* et par deux dessins aux trois crayons : une *Paysanne russe en habits de fête* et une *Dame russe, assise devant une table, un livre à la main*¹.

Indépendamment de sa valeur d'art intrinsèque, ce tableau offre, en effet, un intérêt historique et documentaire. C'est le premier et le seul morceau de réception à l'Académie qui ait jamais été consacré à l'illustration d'une scène de mœurs russes. A ce titre il fait époque dans l'histoire des relations artistiques entre la France et la Russie. De son apparition date la consécration officielle de la « russerie ». L'art français devance de loin à cet égard les curiosités tardives de nos critiques littéraires. La première thèse d'histoire de la littérature russe soutenue en Sorbonne est postérieure de plus d'un siècle au morceau de réception présenté par Le Prince aux suffrages de l'Académie de peinture.

Dans son *Salon* de 1765, Diderot nous a laissé une description minutieuse — voire même un peu verbeuse — de ce tableau mémorable qui fonda la réputation de l'artiste. Après avoir soigneusement identifié l'état civil de tous les personnages et s'être exclamé sur le naturel parfait avec lequel chacun d'eux, officiant, parrain ou simple assistant, tient son rôle dans la cérémonie, il formule cependant une timide réserve sur l'exécution : « J'ai honte de vous dire que le coloris en est cuivreux et rougeâtre, que le fond en est trop brun, que les passages de lumière... Mais il faut bien que l'homme perce par quelque endroit. »

Il n'est que trop vrai que cette toile est gâtée par un coloris « bouché » qui, avec le temps, a fâcheusement poussé au noir. Elle appartient à cette catégorie d'œuvres qu'on goûte mieux en gravure que dans l'original. « Il est à désirer pour Le Prince », note très justement Grimm à ce propos « que son *Baptême russe* soit gravé. Comme il est précieux par le caractère des têtes et que, s'il pêche par quelque côté, c'est par la couleur, il gagnerait beaucoup à la gravure. » Le vœu de Grimm ne fut pas exaucé et c'est l'une des raisons pour lesquelles ce tableau, si admiré des contemporains, est aujourd'hui presque inconnu.

En revanche, un paysage que Le Prince exposait la même année eut la bonne fortune d'être gravé douze ans plus tard par Le Bas, graveur du Cabinet du Roi. C'est, pour employer les expressions du livret du Salon, la

geance de M. Bienvenu-Martin qui était alors garde des Sceaux. Cf. L. Réau, *Rousskia Krestiny Leprinsa (Staryé Gody, 1914)*.

1. *Mémoire d'un tableau et de deux dessins acquis pour le Roy par ordre de M. le Comte d'Angiviller des héritiers de M. Le Prince, Peintre du Roy, en l'année 1781* (Arch. Nat. O¹ 1922^A).

« *Vue d'une partie de Saint-Pétersbourg sur la Nerwa (sic)*, prise du palais qu'occupait M. le Marquis de l'Hopital, ambassadeur de France. On y voit une partie de l'isle de S. Basile¹, le port, la douane, le Sénat, les Collèges de Justice, la forteresse et la cathédrale dédiée à S. Pierre. Les figures françaises qui sont sur le devant sont M. l'Ambassadeur et les personnes qui lui étaient attachées ». Diderot consacre à ce panorama quelques lignes de critique assez sévère : « Je n'ai pas », écrit-il, « le courage de louer ce morceau



LE BAPTÊME RUSSE, PAR J.-B. LE PRINCE (1765)

(Ministère de la Justice, Paris.)

à l'aspect du *Port de Dieppe* de Vernet. Il est sombre, triste, sans ciel, sans effet de lumière, sans effet du tout. » Cependant la gravure eut du succès au Salon de 1777 et les *Mémoires secrets* en font grand éloge : « Entre les graveurs M. Le Bas obtient toujours par ses œuvres le premier rang que lui donne son ancienneté. Sa vue du port et de la citadelle de S. Pétersbourg sur la Néva, prise dessus le quai, près du palais du grand chancelier comte de Bestouchef, est une vaste composition d'après le tableau de M. Le Prince qui fixe tous les yeux par sa magnificence. Elle prouve que les machines

1. Vasili Ostrov.

immenses n'effraient pas le génie de cet artiste, voué spécialement aux sujets plus naïfs et plus gais. Il est vrai qu'on le retrouve dans les détails où il a pu se livrer à son goût, dans tous ces groupes amusants, dans mille traits spirituels qu'a saisis son modèle, dont il est digne et qu'il rend avec une liberté d'original. Cette estampe doit être dédiée à Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies et, en reproduisant à Paris les superbes ouvrages de cette souveraine, elle attestera en même temps à Pétersbourg les talents de nos artistes. »

Outre le *Baptême russe* et la *Vue de Saint-Pétersbourg*, Le Prince exposait encore au Salon de 1765 treize tableaux inspirés par la Russie : *Un parti de troupes cosaques* qui, au retour d'un pillage, rassemblent leur butin pour en faire le partage, — *Préparatifs pour le départ d'une horde*, — une *Pastorale russe*, où l'on voit un berger qui suspend sa « balalaye » (balalaïka) pour écouter un jeune garçon qui joue d'un chalumeau fait d'écorce d'arbre, — *Pêche aux environs de Saint-Pétersbourg*, — plusieurs petits tableaux de mœurs de la Russie : des *Paysans qui se disposent à passer en bac* ; une *Halte de Tatars* ; une *Halte de paysans en été* ; *Manière de voyager en hiver* ; le *Berceau pour les enfants*, « espèce de hamac qu'on suspend au bout d'un bâton élastique » ; *l'Intérieur d'une chambre de paysan*, — puis une *Vue d'un pont de la ville de Nerva* (Narva) — et une *Vue d'un moulin dans la Livonie*.

Diderot, si enthousiaste pour le *Baptême russe*, ne se fait pas faute de critiquer sans ménagements ces productions hâtives et inégales d'un artiste qui ne sait pas faire de différence entre une étude et un tableau. Il en voit fort peu, dans le nombre, « qui puissent arrêter un homme de goût ». Malgré son amour pour les descriptions, il est tel de ces tableautins qu'il expédie avec humeur en quelques lignes. *Halte de Tatars* : « Si les mœurs sont vraies, ce morceau peut intéresser par là ; du reste c'est peu de chose. » — *Manière de voyager en hiver* : « Tout ce qu'on apprend là, c'est la manière dont les voitures sont construites en Russie. » — *Vue d'un pont de la ville de Nerva* : « Chose détestable, plate composition. » — Le sévère censeur ne se radoucit que pour louer la *Pastorale russe* dont l'« innocence » l'enchanté et *l'Intérieur d'une chambre de paysan russe*, dont la polissonnerie « à la Boucher » ne le laisse pas indifférent. S'il admire les tableaux qui « vont à l'âme », il ne dédaigne pas ceux qui « parlent aux sens » : « Ce tableau est joli, l'idée en est polissonne, ou je me trompe fort. Le jeune paysan est vigoureux. Jeune fille, je n'entends pas trop ce qu'il vous promet ; mais en France je vous conseillerais d'en rabattre la moitié. »

En somme, exception faite pour le *Baptême russe*, qu'il proclame « une belle chose » encore que « trop briqueté et trop rougeâtre de ton », l'impression produite sur Diderot par ce déballage indiscret de notes de voyage n'est qu'à

demie favorable. Le Prince lui apparaît comme « un débutant qui n'est pas sans mérites, mais qui ne surveille pas assez ses défauts. »

*
* *

Deux ans plus tard, au Salon de 1767, Le Prince, toujours fécond, exposait à côté de trois grands cartons destinés à être exécutés en tapisserie toute une série de tableaux de genre : *Le Berceau ou le Réveil des petits enfants*, *L'Oiseau retrouvé*, *Le Musicien champêtre*, *La Bonne aventure*, *Le Concert*¹, etc. Tous ces tableaux, spécifie le livret, sont dans les mœurs et costumes des différents peuples de la Russie et de l'Asie. »

Les critiques de Diderot, loin de s'adoucir, deviennent cette fois plus acerbes. Déçu par le jeune artiste qui ne justifie pas les promesses de son morceau de réception, il le gourmande avec la rudesse d'un magister : « Si Le Prince n'y prend garde, s'il continue à se négliger sur le dessin, la couleur et les détails, comme il ne tentera jamais aucun de ces sujets qui attachent par l'action, les expressions et les caractères, il ne sera plus rien, mais rien du tout ; et le mal est plus avancé qu'il ne croit. Ne valait-il pas mieux avoir fini un tableau que d'en avoir croqué une douzaine ? C'est dommage pourtant, car dans ces croquis coloriés tout est préparé pour l'effet. Le Prince n'est pas sans talent ; et celui qui a su faire le *Baptême russe* est un artiste à regretter. »

Caton-Diderot² insiste surtout sur le reproche qu'il avait déjà fait à l'artiste de se contenter d'un exotisme superficiel, de n'avoir vu dans ses modèles russes que des mannequins affublés de costumes pittoresques : « Si vous n'entendez que les étoffes et l'ajustement, » lui remontre-t-il avec une franchise brutale, « quittez l'Académie et faites-vous fille de boutique *Aux Traits galants* ou maître tailleur à l'Opéra. A vous parler sans déguisement, tous vos grands tableaux de cette année sont à faire et toutes vos petites compositions ne sont que de riches écrans, de précieux éventails. On n'a d'autre intérêt à les regarder que celui qu'on prend à l'accoutrement bizarre d'un étranger qui passe dans la rue ou qui se montre pour la première fois au Palais Royal ou aux Tuileries. Quelque bien ajustées que soient vos figures, si elles l'étaient à la française, on les passerait avec dédain. Si un Tartare, un Cosaque, un Russe voyaient cela, ils diraient à l'artiste : tu as pillé toutes nos garde-robes,

1. C'est probablement le tableau qui figure dans le catalogue de la collection Randon de Boisset, 1777 : « Un concert champêtre. Costume russe, composé de onze figures de six pouces de proportion ; le fond est orné d'une tente, d'un vase et de plusieurs arbres. »

2. C'est ainsi que Grimm appelait familièrement le philosophe.

mais tu n'as pas connu une de nos passions¹... Monsieur le Prince, vous êtes sans idées, sans finesse et sans âme. »

Et l'impitoyable salonnier, s'acharnant sur sa victime, conclut ainsi sa mortifiante diatribe : « De tout ce qui précède, que s'ensuit-il ? Que le principal mérite de Le Prince est de bien habiller. On ne peut lui refuser cet éloge ; il n'y a pas un de ses tableaux où il n'y ait une ou deux figures bien habillées. Mais il colorie mal ; ses tons sont bis, couleur de pain d'épice et de brique... Son dessin n'est pas correct. Ses caractères de têtes ne sont pas intéressants. Il règne dans tous ses tableaux une monotonie déplaisante. On en a vu vingt et l'on croit que c'est toujours le même... On les regarde froidement ; on les quitte comme on les regarde.

« Si cet artiste n'eût pas pris ses sujets dans des mœurs et des coutumes dont les habillements ont une noblesse que les nôtres n'ont pas et sont aussi pittoresques que les nôtres sont gothiques (*sic*) et plats, son mérite s'évanouirait. Substituez aux figures de Le Prince des Français ajustés à la mode de leur pays et vous verrez combien les mêmes tableaux, exécutés de la même manière, perdront de leur prix... »

*
* *

Les envois de l'artiste aux Salons qui se succédèrent tous les deux ans, de 1769 jusqu'en 1781, ne modifièrent pas l'opinion désormais bien arrêtée de son critique. A propos d'un tableau exposé en 1769, Diderot classe Le Prince dans la catégorie de « ces hommes qui forcent les portes de nos Académies par un premier morceau qui promet et qui sont arrêtés tout court. Tel est Le Prince dont je n'ai vu jusqu'à présent d'autre composition estimable que son *Baptême russe*. Qu'est-ce que ce *Cabak* ou espèce de *guinguette* aux environs de *Moscou*² ? Beaucoup de mouvement, beaucoup d'objets, beaucoup de scènes diverses, une multitude infinie de figures ; mais tout est croqué, nulle image. Tout est ébauché et faible dans la *Danse russe* et la *Balançoire à la manière de ces peuples*. » Un *Intérieur de cabaret*, exposé au Salon de 1771, ne lui inspire que cette hargneuse boutade : « Je n'aime ni la suie ni la bile délayée. »

Diderot ne fait ici que refléter l'humeur du public qui, le premier mou-

1. Les grands seigneurs russes étaient plus indulgents. Le livret du Salon de 1773 mentionne, en effet, comme appartenant à M. le comte Stroganoff deux tableaux de Le Prince représentant l'un : *Une femme qui, en donnant à téter à son enfant, écoute une vieille qui fait une lecture*, l'autre : *Un homme au cabaret qui présente de l'argent à une jeune fille*.

2. Le même sujet avait déjà été exposé par Le Prince en 1767. Le dessin correspondant a fait partie de la collection Goncourt.

vement de curiosité une fois passé, s'était vite lassé des sempiternelles « russes-ries » de Le Prince. Nous en trouvons un témoignage probant dans les *Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779* adressées par Dupont de Nemours à la margrave Caroline-Louise de Bade¹ : « Louthembourg absent, » déclare



LE CONCERT, PAR J.-B. LE PRINCE

(Musée d'Angers.)

assez platement cet économiste égaré dans la critique d'art, « le champ reste absolument libre à M. Le Prince, auquel le public donne le titre de premier peintre de l'Impératrice de Russie parce que tous ses visages, hommes, femmes, vieillards, enfants, nobles, paysans, soldats, pêcheurs sont russes.

1. Cette correspondance a été publiée dans les *Archives de l'art français*, 1908.

Parmi ces Russes il y en a de fort beaux, et ils sont tous si bien vêtus, placés dans des chambres si belles, dans des paysages si riches, dans des attitudes si heureuses, qu'on leur pardonne d'être du même pays et de la même famille. »

Dans son compte rendu du Salon de 1777, Dupont de Nemours félicite l'artiste de se dégager de cette obsession de la Russie qui imprimait à son œuvre une fâcheuse monotonie : « M. Le Prince », mande-t-il à la margrave, « s'est perfectionné en peignant enfin d'autres femmes que des Russes : non que les Russes n'en vaillent point d'autres, mais parce que c'était en lui un petit défaut dont il s'est corrigé de ne savoir rendre que les visages d'une nation. Tous les tableaux de M. Le Prince, quel qu'en fût le costume, jusqu'à cette année étaient moscovites, comme presque tous les tableaux de Casanova sont allemands. »

Cette opinion, manifestement très répandue, est partagée par le continuateur des *Mémoires secrets* de Bachaumont, qui fait, lui aussi, compliment à l'artiste de se renouveler en allant chercher ses sujets de tableaux ailleurs que dans ses souvenirs de Russie : « On est enchanté principalement cette année de M. Le Prince... Il ne nous transporte plus en Russie ; ce n'est plus cette nature marâtre qu'il offre à nos yeux ; ce sont les sites délicieux des environs de Paris¹ dont tout le monde peut reconnaître la vérité. Il est fâcheux qu'on y retrouve de temps en temps des réminiscences de ses premières études, un costume et des formes russes. »

Ainsi Le Prince, qui pendant quinze ans avait exploité jusqu'à satiété ses notes de Russie, allait peut-être, à la fin de sa carrière, se dégager de cette emprise et aborder d'autres sujets. Mais une mort prématurée ne lui en laissa pas le temps. Il resta jusqu'au bout prisonnier de son voyage en Russie. Tout son œuvre peint n'en est que l'illustration.

II. — LA TENTURE DES « JEUX RUSSIENS ».

Outre les nombreux tableaux qu'il soumet au jugement du public de 1765 à 1781, Le Prince composa encore sur des thèmes russes une tenture décorative qui fut tissée en 1769 par la Manufacture royale de tapisseries de Beauvais. En 1743 Boucher avait fourni à la Manufacture six grandes esquisses à sujets chinois, aujourd'hui conservées au Musée de Besançon, qui servirent de modèles pour la célèbre « *Tenture chinoise* ». Peut-être est-ce pour faire pendant à cette suite qu'on demanda à son élève Le Prince de

1. Allusion à des paysages représentant les environs de Saint-Denis-du-Port près Lagny-sur-Marne, où Le Prince avait acquis en 1775 une maison de campagne.

dessiner dans le même goût exotique les six compositions connues sous le nom de *Jeux russiens*.

C'est au Salon de 1767 que Le Prince exposa les trois premiers cartons de cette suite de tapisseries. Ils sont désignés dans le livret sous les mentions suivantes : *Une jeune fille orne de fleurs son berger pour prix de ses chansons*, — « *On ne peut pas penser à tout* »¹, — *La Bonne aventure*. Ce dernier sujet est commenté en quelques lignes : « Il y a en Russie plusieurs hordes de sorciers qui vivent, comme ailleurs, de la crédulité des gens simples. Ils errent sans



Cliché J.-E. Bulloz.

DEUX TAPISSERIES DE LA TENTURE DES « JEUX RUSSIENS », PAR J.-B. LE PRINCE
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

cesse et font profession de prédire ce que l'on veut savoir. Ils campent presque toujours dans les bois et l'on va les trouver pour acheter la connaissance de l'avenir. »

L'auteur ajoute, comme pour se disculper à l'avance aux yeux des critiques malveillants qui pourraient être tentés de juger ces cartons avec la même sévérité que des tableaux achevés : « Ce tableau est destiné ainsi que les

1. Ou *La Laitière* : paysanne assise tenant à la main un pot plein de lait qui se répand tandis qu'elle s'amuse à regarder les caresses de deux pigeons.

deux précédents pour être exécuté en tapisserie à la Manufacture de Beauvais. L'auteur s'est cru obligé, tant pour les effets que pour la touche, de se prêter au genre et à la possibilité de l'exécution de ces sortes d'ouvrages qui, faits uniquement pour amuser les yeux dans les appartements, semblent exiger surtout de la clarté et des richesses de détail. »

Ce plaidoyer préventif ne désarma pas Diderot, qui reproche aigrement à l'artiste de n'avoir pas laissé ces cartons accrochés dans son atelier : « Pourquoi sa couleur, si chaude dans son morceau de réception, est-elle si sale et sans effet ? On répond que ce tableau est destiné pour une manufacture en tapisserie. Il fallait attendre, serrer les tableaux et exposer les tapisseries. » Le Prince fut certainement sensible à ces semonces, car il s'abstint d'exposer au Salon de 1769 les trois derniers sujets de la série. Ces cartons, découpés en bandes pour être placés sous la chaîne et exécutés en basse-lisse, se trouvaient naguère encore dans la collection de modèles de la Manufacture de Beauvais¹. Au dire de l'administrateur actuel, ils auraient disparu.

La tenture complète se composait de six pièces ainsi dénommées dans les inventaires : *Le Repas sous la tente*, — *La Danse*, — *Le Musicien champêtre* (ou *Le Joueur de guitare*), — *Les Dénicheurs d'oiseaux* (ou *La Chasse aux oiseaux*), — *La Diseuse de Bonne aventure* (ou *La Bohémienne*), — *La Laitière* (ou « *On ne saurait penser à tout* »). Elle se complétait par un ameublement du même style, qui comprenait un sofa, huit fauteuils et un écran ; les dossiers et les sièges du sofa et des fauteuils, ainsi que la feuille de l'écran, reproduisaient, suivant l'usage, quelques-uns des personnages ou des groupes de la tenture murale².

Le succès de ce charmant ensemble décoratif est attesté par le grand nombre des reproductions qui en furent faites de 1770 à 1793. Louis XV commande deux fois les six pièces en 1771 et 1772. En 1782 Louis XVI demande les quatre premières pièces de la série. Parmi les nombreux amateurs qui achètent une ou plusieurs pièces, on relève sur les registres de la Manufacture : en 1770 M. de Chevreuse, en 1773 M. de Pille, en 1777 M. de Fourgueux, en 1789 le baron de Breteuil. En pleine Révolution, au mois de janvier 1793, la Manufacture reçoit encore une commande des six pièces.

Chaque année, une tenture avec les canapés et fauteuils correspondants était livrée, par ordre du roi, au Ministère des Affaires étrangères et envoyée dans différentes Cours de l'Europe. Le relevé des fournitures faites aux

1. Badin, *La Manufacture de tapisseries de Beauvais*, Paris, 1907.

2. Les sujets qui décoraient les meubles des *Jeux russiens* étaient les suivants. Sofa : sur le dossier, une *Danse* ; siège analogue au dossier, fond de soie bleue ; — fauteuils : *La Petite fille qui donne la bouillie à son chat*, *La Laitière*, *Le Petit Batelier*, *La Marchande de poisson*, *Le Musicien*, *La Jardinière*, *La Bergère* ; — écran : *Le Maître d'école*.

Affaires étrangères confirme la vogue de la tenture composée par Le Prince puisque, de 1772 à 1777, on ne leur livra pas moins de vingt-huit pièces de la suite des *Jeux russiens*.

Que sont devenues ces multiples répétitions ? Le musée de la Manufacture nationale de Beauvais n'en a pas conservé un seul exemplaire. En revanche, à défaut d'une suite complète que nous n'avons rencontrée nulle part, on en



LE REPAS SOUS LA TENTE, TAPISSERIE DE LA TENTURE DES « JEUX RUSSIENS »
PAR J.-B. LE PRINCE
(Collection de M. Wildenstein.)

trouve des pièces éparses au Garde-Meuble, dans les palais et les Musées nationaux¹.

De toutes les suites qui appartiennent à l'État, la moins incomplète est celle du Musée de tapisseries d'Aix-en-Provence : elle se compose de

1. Nous remercions M. Dumonthier, administrateur du Mobilier National, de la bonne grâce avec laquelle il a bien voulu nous communiquer la liste des exemplaires de cette tenture appartenant à l'État.

quatre pièces¹ ; *Le Repas sous la tente* (3,75 × 5,60), sans bordure ; *La Danse* (3,75 × 5,85) ; avec une petite bordure à ornements ; *Les Dénicheurs d'oiseaux* (3,75 × 3,60) ; *La Diseuse de bonne aventure* (3,75 × 3,65). — Le Mobilier National s'est réservé *Le Repas sous la tente* (3,85 × 6,05) et *Les Dénicheurs d'oiseaux* (3,49 × 3,79). Il a cédé au palais de l'Élysée *La Danse* (3,38 × 4,35), à la Présidence de la Chambre *Le Musicien* (2,55 × 2,18) et *La Diseuse de bonne aventure* (2,50 × 2,70), au Ministère de l'Instruction publique *Les Dénicheurs d'oiseaux* (3,30 × 2,46), à la Cour des Comptes *Le Repas sous la tente*, découpé en deux fragments (3,88 × 3,90 et 3,90 × 2,18).

Nous pouvons signaler, en outre, à Paris au Musée Jacquemart-André une série de trois pièces comprenant *La Danse*, *Le Musicien* et *La Diseuse de bonne aventure* et chez l'antiquaire Wildenstein un très bel exemplaire du *Repas sous la tente*. Chose curieuse : dans aucune des collections que nous avons énumérées ne figure la sixième pièce de la tenture : *La Laitière*.

Il est certain que beaucoup d'autres exemplaires des *Jeux russiens* doivent se cacher dans les anciens palais impériaux ou royaux et les collections privées de l'étranger². Les trois tapisseries du Musée Jacquemart-André sont celles qui auraient été offertes par Louis XVI en 1782 au chancelier du prince-évêque de Bâle. Il est étonnant que Louis XVI n'ait pas songé plutôt à offrir cette tenture au tsarévitch Paul Petrovitch, le futur empereur Paul I^{er}, lorsqu'il visita Paris en 1782 sous le transparent pseudonyme de comte du Nord. En tout cas nous n'en connaissons pas d'exemplaires en Russie.

III. — LES CAHIERS GRAVÉS.

Plus encore que par ses peintures et sa tenture, c'est grâce à ses nombreux albums d'eaux-fortes et de gravures au lavis que Le Prince popularisa en France les mœurs et les ajustements moscovites. « Ce peintre », note Grimm en 1765, « a publié des *cahiers gravés* contenant la représentation des habitants des différents pays du Nord qu'il a parcourus, de leurs habits, de leurs usages, de leurs meubles, de leurs habitations... Ce recueil est amusant et si l'on peut compter sur la véracité et l'exactitude du crayon, il est aussi instructif qu'agréable. »

Dès son retour de Russie, Le Prince se mit à l'œuvre, et de 1763 à 1768

1. Le catalogue du Musée Jacquemart-André laisse entendre que « la suite complète des tapisseries se trouve au Musée de l'évêché d'Aix ». C'est une erreur. Le Musée de l'archevêché n'en possède et n'en a jamais possédé que quatre.

2. La collection des tapisseries de l'État suédois, si riche en chefs-d'œuvre des Gobelins, de la Savonnerie et de Beauvais, ne possède pas cette tenture : cf. Dr John Böttiger, *Svenska Statens samling af väfda tapeter* ; Stockholm, 1878.

ses albums d'estampes se succédèrent avec une surprenante rapidité. Le premier en date de ces « cahiers » est dédié à M. de Lagrenée, que Le Prince avait connu à Saint Pétersbourg où il professait à l'Académie des Beaux-Arts. Il est intitulé : *Divers habillements des femmes de Moscovie*. L'artiste y évoque, en s'aidant de ses croquis et aussi des costumes « russes, sauvages et autres » qu'il avait rapportés et qu'il drapait sur des mannequins, l'habillement des vieilles femmes du peuple, « qui est le même été comme hiver », ou encore des « marchandes d'agourtzi, espèce de concombre dont on se régale en Russie en le mangeant cru ou mariné ».

Un second album du même genre : *Divers ajustements et usages de Russie*, est dédié « à M. Boucher, Peintre du Roy, Recteur en son Académie Royale de Peinture et Sculpture et Surinspecteur de la Fabrique des Gobelins par son très humble et très obéissant serviteur et son élève Le Prince ». Chaque gravure est accompagnée d'une légende plus ou moins développée où l'artiste explique au public ignorant comment « on reconnaît en Russie une fille d'avec une femme par la coëffure » ou encore la manière dont les femmes portent différents fardeaux. Certaines de ces gloses ne manquent pas de saveur : « La diseuse de bonne aventure. En Russie il y a une grande quantité de ces sortes de gens. Originaires de Bohême, ils errent sans cesse par caravanes, élèvent leurs enfants selon la simple nature, les frottent souvent d'huile et les exposent ensuite au soleil. Ils vivent comme ailleurs de la crédulité et de la folle curiosité des gens simples et font aussi leur plus sérieuse occupation de voler tout ce qu'ils peuvent. — Femmes du peuple revenant du marché. Elles portent presque toutes leurs provisions dans un sac fait d'écorce d'arbres. Elles regardent pour la plupart comme une grâce naturelle d'avoir un embonpoint un peu démesuré. »

Pressé de monnayer les études qu'il rapportait de Russie, l'infatigable artiste fit encore paraître en 1764 deux autres recueils d'eaux-fortes : *Les Strelits*¹, « ancienne et seule milice de Russie jusqu'au temps de Pierre le Grand qui les détruisit entièrement à cause de leurs séditions », et *Divers habillements des prêtres de Russie*. En gravant cette série de costumes de religieux — archevêque, abbé commendataire, diacre, « moine de l'Ordre de saint Bazile » — dédiée au comte de Caylus, Le Prince préludait à son morceau de réception : le *Baptême russe* qu'il devait terminer l'année suivante.

L'année 1765 vit paraître les *Habillements de diverses nations*, « dédiés à M. Pajou, sculpteur du Roy », qui devait se charger, après la mort de l'artiste, d'exécuter son portrait-médaille pour la chapelle de l'église de Saint-

1. « Strélits » (archer) est, en russe, la forme du singulier. Il faudrait écrire au pluriel : les « strélitsy ».

Denis-du-Port¹ et la *Suite de divers habillements des peuples du Nord*, dédiée à Cochin, secrétaire perpétuel de l'Académie. L'auteur y consigne complaisamment ses observations : « Malgré les chaleurs excessives de l'été, les femmes se munissent fort souvent de leurs pelisses, et quand elles en sont trop incommodées elles les portent sous le bras. Dans les enfants, on reconnaît aux cheveux la différence des deux sexes : on coupe en rond ceux des garçons et l'on tresse ceux des filles. »

Les trois suites de *Cris de marchands de Russie* ont été probablement inspirées à Le Prince par le succès des biscuits de Sèvres de son maître Boucher, auquel il dédie d'ailleurs le second album de cette série. Tous les marchands ambulants de Pétersbourg et de Moscou défilent sous nos yeux ; depuis la marchande de « clougwa², fruit plus petit que la cerise et dont on fait grand cas dans le Nord, tant à cause de son goût agréable que de ses « vertus propres à la santé », jusqu'aux marchands de poisson gelé et d'œufs d'esturgeon, au marchand de « cowasse » (kvas), « espèce de ptisanne aigre qu'on vend communément aux coins des rues » et au marchand de branches d'arbres « dont on a coutume d'orner les appartements au printemps ».

En 1768 Le Prince édite coup sur coup une *Deuxième suite d'habillements des femmes de Moscovie*, parmi lesquelles il classe les femmes Votiac, « peuple de Sibérie d'une taille fort courte » et les filles de Finlande qui apportent à Pétersbourg des œufs, du beurre et du lait, une *Deuxième suite d'habillements de diverses nations* et une *Suite de coiffures dessinées d'après nature*.

Pour sortir un peu de ces catalogues d'habillements qui le faisaient traiter par Diderot de « fille de boutique », l'artiste publie en 1765, sous le titre de *Diverses vues de Livonie*, une suite de paysages, composée de six petites pièces en largeur dont il fait hommage à Joseph Vernet.

Cette longue nomenclature n'épuise pas la liste des estampes « russiennes » de Le Prince. A tous ces « cahiers gravés » il faudrait joindre les illustrations du *Voyage en Sibérie* de l'abbé Chappe d'Auteroche, gravées d'après ses dessins par Ph. Le Bas, de Launay, Aug. de Saint-Aubin et Tilliard³. Il existe enfin un nombre considérable d'estampes isolées, gravées par l'artiste

1. Ce médaillon funéraire, que nous reproduisons au début de cet article, avait été commandé à Pajou en 1781 par la nièce de Le Prince. Il a été acquis par M^{lle} Beernaert, qui l'a donné au Musée de Bruxelles. Cf. H. Stein, *Augustin Pajou* ; Paris, 1912, p. 36.

2. En russe : « kloukva ».

3. Pour complaire à Catherine II, qui était l'une des principales abonnées de la *Correspondance littéraire* et qui avait été outrée des observations de l'abbé Chappe au point de lui opposer elle-même une réfutation en règle sous le titre d'*Antidote*, Diderot étrille vigoureusement (1^{er} mars 1769) le pauvre abbé et son illustrateur. « Cet artiste a aussi voyagé en Russie et en Sibérie et il paraît pour la maturité de l'esprit parfaitement assorti avec l'astronome voyageur. »

lui-même à l'eau-forte ou à l'imitation du lavis « par un procédé qui lui est particulier ». Beaucoup de ses dessins ont été tirés en sanguine ou, comme on disait au xviii^e siècle, « en manière de crayon rouge » par Bonnet et Gilles Demarteau l'aîné, de Liège.

*
* *

« Cet estimable artiste n'est plus », écrit Diderot dans son *Salon* de 1781. « Il est mort le 30 septembre dernier des suites d'une maladie cruelle dont il fut atteint pendant son séjour en Russie et dont il n'avait jamais été bien guéri. Ses tableaux sont remplis des études qu'il fit dans les contrées du nord ; ils intéressent par la variété des usages et des costumes. » L'inventeur de la « russe » ne mérite-t-il pas mieux que cette sèche notice nécrologique ?

L'ensemble des tableaux, gravures et dessins à sujets russes exécutés par Le Prince en moins de vingt ans, de 1763 à 1781, constitue le plus précieux livre d'images que nous possédions sur la Russie du xviii^e siècle. Il est indéniable que l'artiste n'a pas scruté très profondément ses modèles et que son observation à fleur de peau se borne trop souvent à des notations de costumes. On a dit que ses Russes étaient des bergers de pastorales de Boucher sous des travestissements moscovites. Si superficielle qu'ait été son enquête, Le Prince n'en est pas moins le seul artiste de son temps, non seulement dans l'école française, mais dans toute l'Europe, qui se soit intéressé à la Russie populaire et qui se soit efforcé d'en faire goûter la couleur locale.

La « russe » que Le Prince avait tenté de mettre à la mode fit un moment concurrence à la turquerie et à la chinoiserie ; mais elle n'eut qu'un succès assez éphémère. Nous avons vu que dès 1777, les salonniers attestent déjà la satiété du public que cet exotisme moscovite finissait par importuner. On peut dire, en somme, que la russe naît et disparaît avec Le Prince. Les peintres français qui lui succèdent à Saint-Pétersbourg ne s'intéressent qu'à l'aristocratie cosmopolite, imbue de culture française : aucun ne daigne observer l'humble moujik dans son izba.

Ce n'est qu'au début du xix^e siècle, après la « guerre patriotique » de 1812 qui provoque dans l'empire des tsars une réaction nationaliste, que la semence jetée par Le Prince germe et fructifie. Il nous apparaît aujourd'hui comme l'ancêtre et le précurseur de tous les petits maîtres : Orlovski, Venetsianov, Fedotov, qui ont créé en Russie la peinture de genre (*rousski byt*). Singulière destinée que celle de ce Messin, élève de Boucher, qui a enseigné aux Russes, dévoyés par l'enseignement académique, à regarder leur propre pays !

UN GRAND BRONZE DE MICHEL-ANGE AU LOUVRE



ORS d'une visite que je fis en 1914 aux sculptures de la Renaissance au musée du Louvre, que je n'avais vues depuis bien longtemps, je fus très surpris de trouver là un grand bronze qui me parut être une œuvre de jeunesse de Michel-Ange et dont, autant que je sache, les biographes n'ont jamais parlé.

Je consultai la pancarte ; elle porte : « Jason ou Apollon. Bronze, école italienne, xvi^e siècle. Provient des jardins de Saint-Cloud. » Le catalogue sommaire de

M. André Michel, de 1897, n'en dit pas davantage.

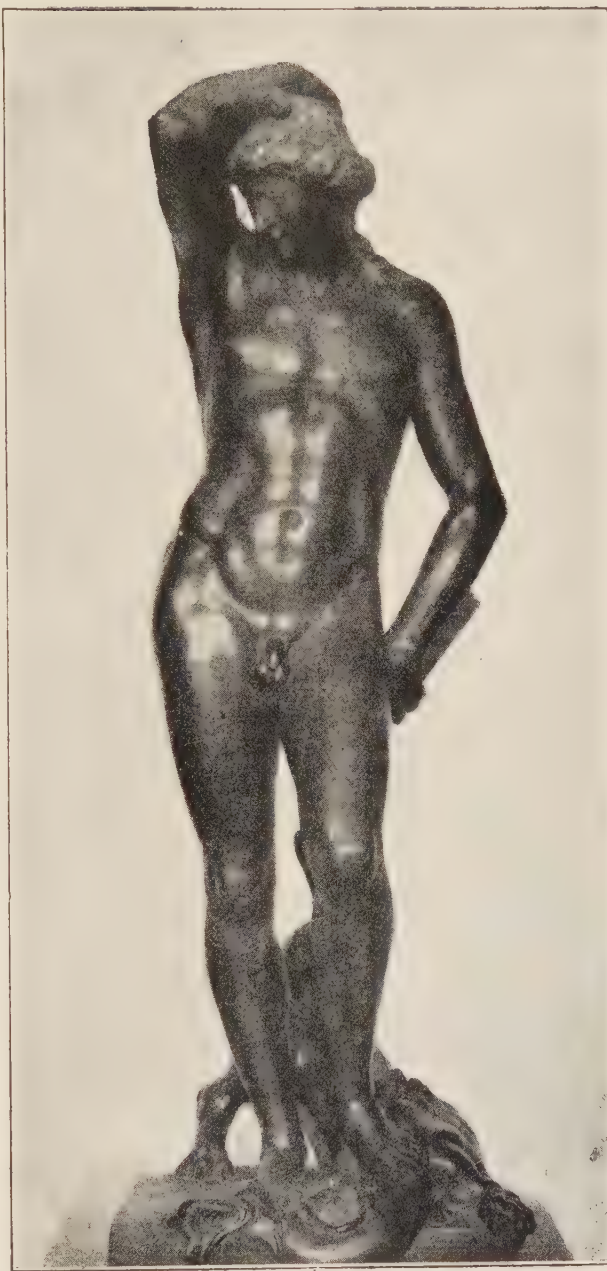
Ce bronze m'avait rappelé si fortement le *David* perdu du château de Bury, que je crus, au premier abord, le retrouver transformé par des remaniements postérieurs en *Apollon*. Ce fut une erreur, mais qui me mit sur la bonne piste. Toutefois, avant de publier mon idée, j'ai prié M. André Michel de me faire savoir si par hasard l'on aurait appris quelque chose de plus sur cette œuvre depuis la rédaction de son catalogue sommaire. M. André Michel a eu l'obligeance de me répondre : « Le bronze qui vous intéresse était inscrit sous le n° 3261 dans les anciens inventaires royaux sans aucune désignation de provenance. Je l'ai trouvé mentionné à Saint-Cloud dès 1818 ; en 1872, il fut transporté au Musée du Louvre, et Barbet de Jouy le cataloguait comme il suit : « 34 bis : École de Michel-Ange. Œuvre florentine de la « première moitié du xvi^e siècle, sans que, jusqu'à ce jour, aucun document « écrit ou gravé nous ait révélé le nom de son auteur, qui est très près de « Michel-Ange ». Dans le catalogue que je prépare je m'étais arrêté à cette attribution sans oser inscrire le grand nom de Michel-Ange, etc. »

Il semble évident que Barbet de Jouyn n'a hésité à rendre l'œuvre au maître lui-même qu'en raison de l'absence d'une notice qui vînt corroborer son attribution. Le style ne fait penser ni aux élèves, ni aux imitateurs de la vieillesse du maître. Nul ne songera à nommer Daniel de Volterra (1509-1566), Leone Leoni (1509-1590), Benvenuto Cellini (1500-1572), Guillelmo della Porta († 1577), puisque la statue a trop d'affinités avec Donatello. Elle date certainement du commencement du xvi^e siècle, d'avant le développement du grand style de Michel-Ange. En revanche elle montre trop clairement la manière michelangelesque pour être de la main d'un précurseur. Quel serait donc l'élève de jeunesse du maître qui aurait osé entreprendre une fonte de cette importance ? Je n'en connais pas.

Je ne crois pas non plus que quelqu'un veuille songer à Bacchio Bandinelli (1483-1560),

qui imitait quelquefois son grand contemporain, en croyant le surpasser.

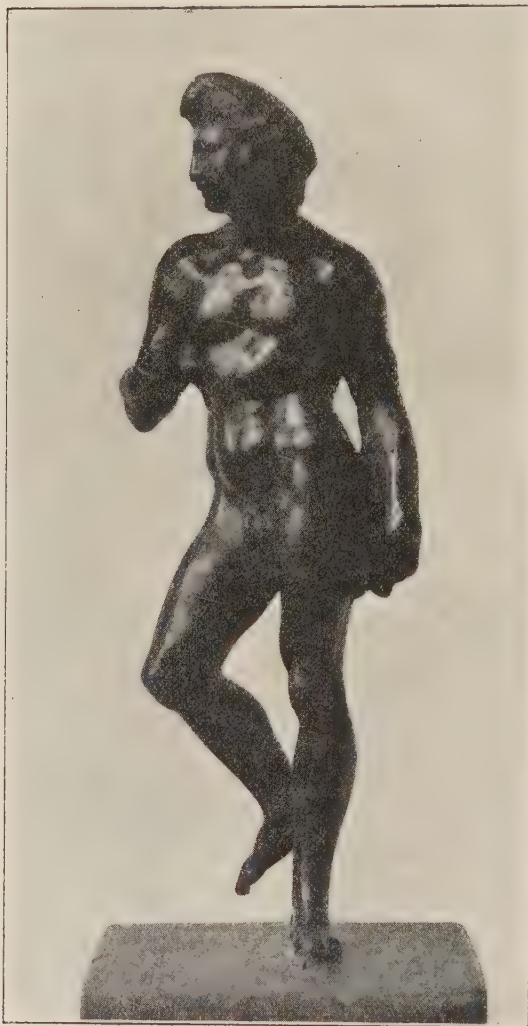
Mais je pense avoir mieux à proposer que ces déductions négatives.



Phot. Giraudon.

APOLLON VAINQUEUR DU SERPENT PYTHON (?)
STATUE EN BRONZE PAR MICHEL-ANGE
(Musée du Louvre.)

Depuis que M. A. Pit¹ a si heureusement reconnu dans le petit bronze du Musée d'Amsterdam la maquette du *David* en bronze, « col Golia sotto », donnée à Robertet, l'on est à même de se rendre compte du caractère de cette œuvre perdue et de sa relation avec le *David* en marbre des mêmes années.



DAVID
MAQUETTE EN BRONZE PAR MICHEL-ANGE
(Musée Néerlandais, Amsterdam.)

Déjà Mariette² avait reconnu une esquisse de Michel-Ange qu'il possédait, et qui passa de la collection du roi des Pays-Bas Guillaume II dans celle du Louvre, comme un premier essai du maître pour son *David* colossal, et M. de Reiset a vu que Michel-Ange, en concevant le bronze, revint à l'idée de la tête de Goliath et à la pose primitive des jambes, abandonnées dans l'exécution en marbre. La trouvaille de M. de Pit nous apprend, en outre, qu'il dut pourtant encore changer la position du bras dans cette nouvelle œuvre.

L'attitude du grand bronze du Louvre se rapproche davantage de celle de l'esquisse. Un dragon a remplacé la tête du géant, mais le pied gauche n'en est pas moins placé plus haut que l'autre, ce qui a pour conséquences une inflexion du genou et un léger déhanchement du corps. Le bras droit, il est vrai, qui tirait une flèche du carquois, au-

jourd'hui absent, est levé, mais le bras gauche tient, avec la pose exacte

1. De Kronick, III, 1897, n° 107, p. 10; *Revue de l'art ancien et moderne*, 1897, p. 454.

2. *Vita di Michelagnolo Buonarroti, del Ascanio Condivi*, 2^a edizione, Firenze, MDCCXXXVI, p. 69.

qu'on lui voit dans le croquis, un arc au lieu d'une fronde. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'auteur a écrit sous ce dessin ce reste d'un vers jamais achevé semble-t-il : « *Daviete cholla fromba... e io chollarcho Michelagnuolo* », qui parle précisément d'une fronde et d'un arc.

Une pose analogue préoccupait Michel-Ange depuis le *Bacchus* qu'il fit en 1497-1498 pour Jacopo Galli¹. Sa jambe droite porte sur la pointe du pied, le bras droit est replié, la main relevée jusqu'à la hauteur de la tête, le bras gauche pendant. Vient ensuite le croquis pour le *David* qui montre avec la même position des jambes, les bras qui pendent, la main gauche sur la hanche. Le bloc de marbre entamé le força d'éliminer dans le colosse la tête de Goliath et, avec elle, la pose de la jambe, qu'il maintint dans le bronze. Il revint pour les bras à la pose du *Bacchus* : le bras droit un peu moins relevé dans le petit bronze d'Amsterdam, les bras invertis dans le marbre de l'Académie de Florence.

Le bronze du Louvre reproduit, comme nous l'avons vu, tout le mouvement de l'esquisse, à l'exception du bras droit, qui est porté plus haut que ceux du *David*. Il se rapproche déjà de celui de l'*Esclave* du Louvre, où les jambes ont interchangé leur position et où le bras gauche s'élève au-dessus de la tête renversée.

Un dessin du Louvre², qui par la tête pourrait faire penser à ce marbre,



BACCHUS
STATUE EN MARBRE PAR MICHEL-ANGE
(Musée national, Florence.)

1. Je ne cite que des œuvres dont l'authenticité n'est contestée par personne.

2. Karl Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, n° 63.

rappelle pourtant davantage le bronze par le bras droit relevé, le bras gauche qui disparaît derrière le dos, le mouvement du torse et des genoux qui indique une légère élévation du pied droit.

Un dessin analogue au précédent, dans la collection de M. E. Wauters, à Paris¹, nous rapproche davantage des *Esclaves* du Louvre, en rappelant, du reste, les magnifiques ébauches pour la façade de San Lorenzo qui furent encastrées dans la grotte des jardins Boboli. Mais les motifs que nous étudions y sont si exagérés que nous n'avons plus à nous en occuper.

Pourtant Michel-Ange est revenu encore une fois à une pose très semblable à celle de l'*Apollon pythoctone*. Le beau marbre du Musée national de Florence, donné en 1530 à Baccio Valori, répond à l'action du bronze en sens inverse, avec une ampleur des formes qui en font un chef-d'œuvre. Seul le bras qui doit prendre la flèche offre un mouvement qui soit nouveau : non dressé, mais ramené autour du cou il donne au torse une légère inflexion qui en enrichit les formes et les contours. Vasari le désigne comme un *Apollon*. On l'a inscrit par la suite dans les inventaires des Médicis comme un *David*. Michel-Ange n'ayant fait que dégrossir le support du pied droit et renforcer les jambes, on ne peut rien affirmer, mais la ressemblance avec la statue me fait croire que Vasari s'approchait davantage de la vérité et que la masse du marbre qui subsiste aurait dû prendre la forme du corps aplati et de la queue relevée d'un dragon.

Michel-Ange, qui a si rarement dessiné des animaux, est revenu à trois reprises à des études de dragons. Un dessin d'Oxford² montre un avant-train ailé, une tête à la gueule ouverte au bout d'un cou très entortillé. Dans un autre dessin de la même collection³, un dragon dans les flammes montre de grandes affinités avec le corps d'un lévrier, et c'est le même animal qui est sans doute le prototype du monstre dans un dessin du Musée Britannique⁴. Quoiqu'aucune de ces études ne soit la copie exacte ni des formes composites, ni de l'argument général du python de Paris, ils sont, tous les quatre, très apparentés entre eux et les créations d'une même fantaisie. L'on pourrait affirmer hardiment que là encore le bronze de Paris sort d'une imagination michel-angelesque, même si l'hydre de Lerne dans les *Travaux d'Hercule* du magnifique dessin de Windsor⁵ ne montrait le corps muni d'une arête dorsale de crocodile, avec des pieds et des têtes tout pareils à notre dragon.

Tenant compte de ces rapprochements, qui nous font dater l'*Apollon* du temps du *David* en bronze, nous pourrions indiquer avec assurance la mention de cette œuvre qui manquait à Barbet de Jouy. Condivi, dans sa bio-

1. Karl Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, n° 249 a. — 2. *Ibid.*, 133. — 3. *Ibid.*, 178. — 4. *Ibid.*, 297 a. — 5. *Ibid.*, 7.

graphie de Michel-Ange¹, la mentionne en peu de mots dans ce passage, que je cite en entier: « Ed occiocchi non fosse materia, che sotto la statuaria cadesse, dove egli non mittesse le mani, dopo il Gigante, recercato da Pietro Soderini suo grande amico, gittò di bronzo una statua grande al naturale; che fu mandata in Francia: e similmente un David col Golia sotto. Quel, che si vede nel mezzo della corte del Palazzo de Signori, è di mano di Donatello: uomo in tal arte eccellente, e molto da Michela-gnolo lodato, se non in una cosa; ch'egli non aveva pazienza iu ripulir le sue opere, di sorte che riuscendo mirabili a vista lontana, da presso perdevano riputazione. »

Je sais que M. von Eitelberger² a voulu regarder comme une seule œuvre les deux bronzes que nomme Condivi, mais le texte est formel et M. Valdech a bien rendu le sens des mots italiens dans sa traduction. Evidemment « similmente » veut dire « en bronze et grandeur naturelle ». Les 2 mètres exacts que mesure ce bronze du Louvre ne suscitent aucune difficulté.

Aussi Symonds, par exemple, n'a pas hésité à reconnaître qu'il y a un second bronze dont toute trace était perdue et, comme ce bronze a été expédié en France dès son origine, il n'est pas plus étonnant de le retrouver à Saint-Cloud que de voir Condivi en ignorer le



DAVID
STATUE EN MARBRE PAR MICHEL-ANGE
(Académie des Beaux-Arts, Florence.)

1. Chap. xxii.

2. *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, VII: *Das Leben des Michelangelo Buonarroti geschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi*.

sujet quand il écrivit la biographie du sculpteur, en 1553, un demi-siècle après son expédition. Si l'on doit s'étonner d'une chose, c'est que les archives florentines ne semblent en faire aucune mention.

Malheureusement je ne suis pas à même de vérifier personnellement s'il en est vraiment ainsi, auquel cas il faudrait songer à une commande et à un paiement direct de la France par l'intermédiaire de Soderini.

Ce manque de documents ne saurait infirmer le témoignage de Condivi, généralement bien informé.

J'ajoute une observation qui ne semble pas sans intérêt. Le maréchal de Gié, Pierre de Rohan, avait fait entendre en juin 1501 qu'il viendrait voir une copie en bronze du *David* de Donatello, qu'il disait même vouloir payer. Ce n'est qu'en août 1502 que Michel-Ange entreprit de faire le *David* en bronze qu'on lui destinait et qui fut finalement donné, vers la fin de 1508, à Robertet, auquel on l'avait offert dès 1505. Condivi, qui ne parle pas de ces transactions, mentionne tout de même le *David* de Donatello à propos de cette statue. Il est évident que le bronze du grand sculpteur du xv^e siècle joue un rôle dans toute cette affaire. Or il est remarquable que l'*Apollon* ressemble sous plus d'un rapport au *David* de Donatello. L'on dirait que Michel-Ange s'est inspiré de cette œuvre, sans la copier toutefois, dans la plus grande partie de la silhouette, dans le mouvement du torse et dans la position du bras gauche. Son *David* en bronze s'en éloigne beaucoup plus. Et pourtant M. Pita pensa pour le petit bronze d'Amsterdam à Donatello, avant de reconnaître Michel-Ange. Tous ces arguments ne constituent pas encore, il est vrai, une certitude telle que la donnerait immédiatement la constatation de la facture du grand sculpteur, telle qu'on dut l'avoir lors de la découverte de la *Descente de croix* à la chapelle Barberini ; il manque à notre œuvre ce que ses compatriotes appellent sa « terribilità ». Cela est vrai, mais c'est plutôt une preuve en notre faveur.

L'emphase grandiose de l'*Apollon* de Baccio Valori ne conviendrait pas à cette époque, et si la comparaison avec les *Esclaves* du Louvre semble au premier abord en défaveur de notre thèse, une réflexion plus mûre fera voir que cette juxtaposition doit plutôt nous édifier sur le chemin parcouru par Michel-Ange pendant les dix à douze ans qui séparent ces œuvres. J'ai chez moi un cas semblable : la distance qui sépare le portrait de Jan Six (1654) de celui de sa mère (1641) fait sauter aux yeux le développement du génie de Rembrandt pendant cette période, mais ne saurait nullement rendre discutable l'authenticité du plus ancien.

Il faudrait pouvoir placer l'*Apollon* entre le *Bacchus* et le *David* en marbre. On verrait aussitôt l'intermédiaire entre la facture correcte, mais un peu sèche, du dieu antique et le modelé plus libre, beaucoup plus rapproché, du

torse du colosse. Les bras et les jambes tiendraient, je crois, le juste milieu entre ces deux ouvrages. Seule la tête du *David*, qui, plus que le reste, indique ce que son auteur deviendra par la suite, ne donne guère plus de points de comparaison que le visage rond et peu détaillé du *Bacchus*.

Le *Cupidon* de Londres, qui ne peut être postérieur de beaucoup au *Bacchus*, ni antérieur de longtemps à l'*Apollon*, paraît avoir une figure très analogue et rappelle, de bien près dans les spirales de certaines boucles, le nœud qui couronne la tête de l'*Apollon*, à l'instar de celui du Belvédère. C'est dans le *David* en marbre que se développent ces mèches flottantes qui seront si caractéristiques dans les hommes nus qui décorent la Sixtine. Les cheveux ondulés de notre statue se comparent mieux à ceux du *Christ* de la *Pietà* faite pour la chapelle des rois de France, aux indications que fournit le bronze d'Amsterdam, à ceux de la *Madone* en forme de *tondo* du Bargello, de l'*Esclave* du Louvre déjà nommé, et, quant à la mèche qui tombe sur l'épaule, du *Christ* de Santa Maria sopra Minerva. Je ne cite, du reste, pour ce groupement que l'*Ève* de la *Tentation* à la Sixtine.

Si, après tout, l'on juge que le visage n'est pas tout à fait digne du jeune maître, je me permettrai de répondre que cette même observation peut se faire çà et là dans tout l'œuvre de Michel-Ange. Si l'on veut lui retirer celui du *Christ ressuscité*, dû peut-être à ses aides, je n'insisterai pas. Mais la tête de *Lorenzo de Médicis* vaut-elle celle de *Julien*? Et dira-t-on que celle de la



Phot. Alinari.

APOLLON
STATUE EN MARBRE PAR MICHEL-ANGE
(Musée national, Florence.)

Madone de Bruges, qui date de notre époque, vaut mieux que celle de l'*Apollon* ? Je ne le crois guère. Celle de la *Madone* en bas-relief de l'Académie de Londres lui est certainement inférieure. Je ne parle même pas du *Bacchus*.

C'est dans le mouvement et le modelé du corps que Michel-Ange se révèle toujours. Il est beaucoup plus rare de reconnaître sa maîtrise dans l'expression d'une tête. Les plus renommées, les plus merveilleuses, surtout comme expression, qu'il ait faites sont celles qu'il a laissées à l'état d'ébauche ; le *Crépuscule*, le *Brutus*, le *Joseph d'Arimathie* de Florence, toutes les figures de la *Déposition* Barberini.

Je n'ai pas cru jusqu'ici devoir attirer l'attention sur la différence d'aspect entre le bronze et le marbre, parce que la pierre, sous la main de Michel-Ange, prend presque le poli du métal quand il pousse l'œuvre jusqu'à son achèvement et que, du reste, toute comparaison avec une œuvre de même dimension aurait été impossible. Des trois grands bronzes que le maître a produits, c'est le seul qui reste. Son *David* disparaît au château de Villeroi et il n'y a pas grande chance de le retrouver, même à présent que nous y sommes mieux préparés. La statue colossale de *Jules II*, de 1507, à Bologne, a été brisée par la populace en 1511, et avec le bronze le duc de Ferrare a fait un canon. Seule la tête, pesant 600 livres, aurait échappé à la destruction immédiate, mais on ne peut espérer qu'elle existe encore.

Le bronze du Louvre, s'il n'ajoute donc pas une nouvelle gloire au nom du sculpteur, comme le groupe de Palestrina¹, nous apprend à mieux connaître son développement et reste le témoignage unique de son travail en métal. La statue ne gagne rien en beauté par suite de l'attribution à Michel-Ange, mais elle acquiert une importance nouvelle comme document pour l'histoire de l'art.

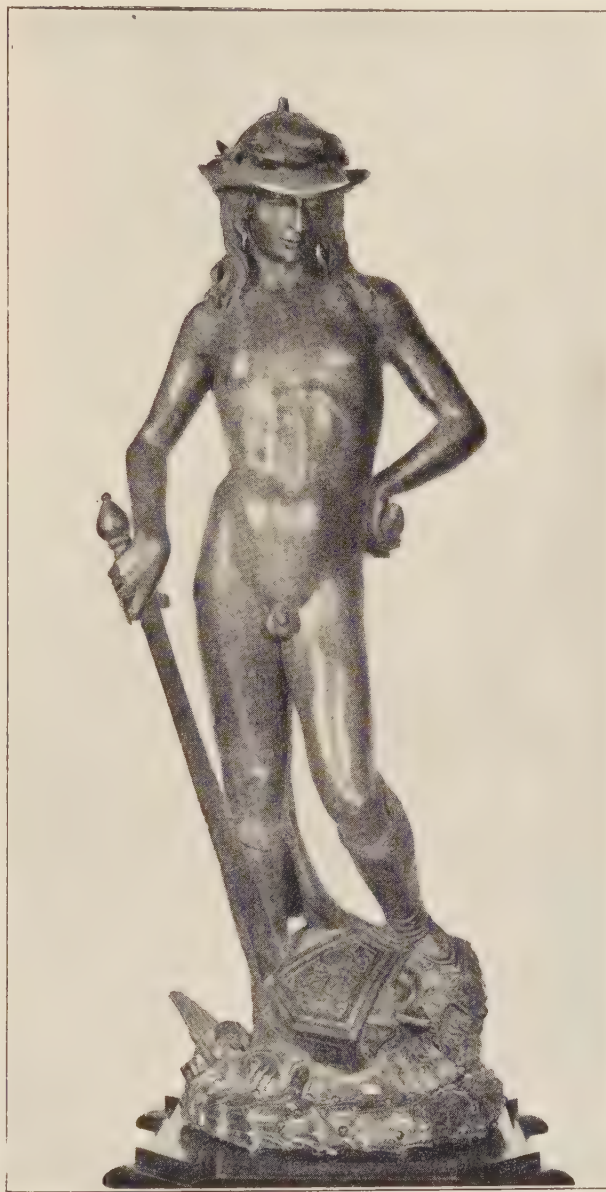
Qu'on me permette, pour conclure, de poser un petit problème. Cette statue porte le nom de *Jason* ou d'*Apollon*. Je crois pouvoir démontrer qu'au commencement du XVIII^e siècle on la prenait pour le vainqueur du serpent Python. Un panneau décoratif de Watteau intitulé *Apollon*² semble s'en inspirer : le dragon, étendu aux pieds du dieu est tout pareil et le fils de Latone, drapé à la mode du temps, a la main gauche posée sur la hanche de la même manière que notre statue.

Après l'*Hercule*, œuvre de sa jeunesse, à retrouver parmi les anciennes collections des rois de France (Mariette déjà la chercha en vain, mais

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 167 et suiv.

2. *Œuvres des estampes gravées d'après les tableaux et dessins de feu Antoine Watteau peintre flamand de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*. Quatrième et dernière partie.

l'œuvre était de 1492 et il est très probable qu'il n'eût pas reconnu la main de Michel-Ange, même s'il avait rencontré un *Hercule* en marbre de quatre *bracchie*¹), après l'*Amour endormi* dont parlent les biographes, après le *Bacchus* et le *Cupidon*, un *Apollon vainqueur du serpent Python* n'a rien qui doive nous étonner dans l'œuvre du grand sculpteur de la Renaissance. Pourtant les quelques mots de l'inscription du dessin me font poser cette question : ne serait-ce pas plutôt d'une figuration chrétienne du dieu, qu'il s'agirait ? Les mots intelligibles : « *Davide colla fromba... e io collarcho...* Michelagnolo » gagneraient en valeur si ce pouvait être l'archange Michel qui parle et l'idée de comparer le combat de David et Goliath à celui de saint Michel avec le dragon, le vieux serpent dont parle l'Apocalypse (ch. XII, 7-9), n'aurait rien d'étonnant. L'on ne s'étonnera pas chez Michel-Ange de trouver l'archange sans



Phot. Alinari.

DAVID, STATUE EN BRONZE PAR DONATELLO
(Musée national, Florence.)

1. Le style de cette œuvre devait être semblable à celui des statues de l'autel de la cathédrale de Sienne : le *Saint Jacques* et le *Saint Pierre*, qui, seules, n'ont pas trop souffert de la main de ses apprentis.

ailes et sans cuirasse : c'est le nu qui l'intéressait surtout et, après l'ange de l'Arca de Bologne, ses anges ne sont plus ailés : ni ceux de la *Madone Doni*, ni ceux qui entourent l'Éternel dans la *Création d'Adam*, ni ceux qui montrent au Christ les instruments de la Passion dans le *Jugement dernier*.

Mais l'on s'étonne un peu de voir l'archange armé d'un arc et d'une flèche. Pour les Grecs et les Romains des temps classiques, l'arc, quoique certains de leurs dieux et des héros de l'épopée en fussent armés, restait une arme barbare. De même les seigneurs chrétiens la laissaient, souvent fort à leur désavantage, aux païens et aux vilains. C'est ainsi que les saints et les saintes portent quelquefois des flèches comme symbole de leur martyre, mais que ni eux, ni les anges n'en sont jamais armés, autant que j'ai pu le remarquer.

Cette considération a pourtant pu échapper à Michel-Ange, qui a pu facilement prendre l'arc d'Apollon, de Diane, de Cupidon, de Philoctète et d'Ulysse pour l'arme antique par excellence. Il n'est du reste pas rare de le trouver plus ou moins en dehors des sentiers battus.

Que l'arc eût pour lui des attrait, cela se voit dans le *Cupidon* de Londres et le fameux dessin des *Arcieri*. Et puis un *Saint Michel* était bien fait pour être envoyé dans cette France dont il était le patron et où un ordre chevaleresque portait son nom, soit que la statue fût destinée au roi par Soderini, soit que Louis XII l'eût commandée, par son intermédiaire, au jeune artiste dont le groupe exécuté pour la chapelle des rois de France à Saint-Pierre, avait mis le nom dans toutes les bouches. De même le pape Léon X donna à François I^{er} en 1518 le *Saint Michel terrassant le démon* peint par Raphaël, qui est aussi au Louvre.

N'insistons pas. Il n'est pas rare qu'on n'arrive pas à nommer les figures de Michel-Ange avec certitude, et comme Condivi n'indique pas le sujet de la statue expédiée en France nous ne pourrions être renseignés que par une mention dans les archives florentines ou françaises.

Qu'il nous suffise donc d'avoir restitué à son auteur le beau bronze du Louvre et de lui avoir assigné sa place dans cette phase du développement de Michel-Ange où, de sculpteur de mérite, il devint un des grands maîtres de l'art. L'étude de l'œuvre nous apprend que cette époque, plus que tout autre, justifiait le dicton de Vincenzio Borghini :

Ἡ Δώνατος βονάρρωτίσει

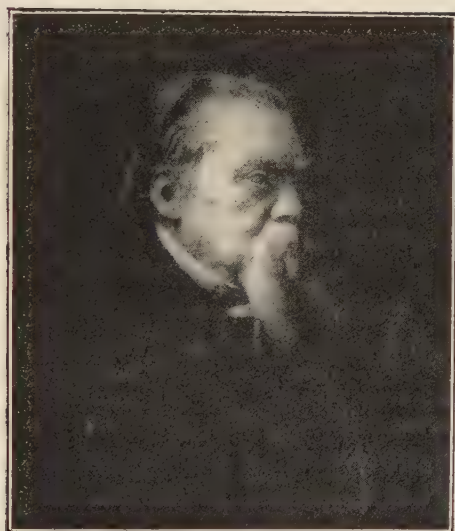
Ἡ Βονάρρωτος Δωνατίσει¹.

J. SIX

1. « Ou Donatello buonarrotise, ou Buonarroti donatise. »

JEAN GIGOUX

(1806-1894)



PORTRAIT DE JEAN GIGOUX
PAR M. LÉON BONNAT (1880)
(Musée de Besançon.)

Au cours de ce XIX^e siècle qu'il a presque vécu tout entier, Jean Gigoux a su marquer sa vigoureuse personnalité au milieu d'une génération d'artistes singulièrement brillante.

Romantique ! on a souvent défini ainsi son talent, bien que dès ses débuts, deux tendances très diverses se fussent fait jour dans son œuvre, et qu'à sa maturité le réalisme l'ait emporté en une expression savoureuse et riche. Gigoux incarne le type physique et moral de la race comtoise, trapu et volontaire, et ses qualités de terroir, robustesse, simplicité, rusticité, l'apparentent même parfois à son compatriote Courbet.

Né à Besançon le 8 janvier 1806, fils d'un maréchal-ferrant, tous ses ascendants sont de la région et son enfance s'écoule dans la « vieille ville espagnole » qu'il quitte à vingt-deux ans pour le Paris de ses rêves. Besançon n'en demeure pas moins la patrie d'élection, et chaque année il viendra se revivifier à son contact salutaire.

Ce n'est pas dans le milieu familial qu'il puise sa vocation artistique. Le but poursuivi par son père n'était-il pas d'en faire un vétérinaire ! Après un coup d'éclat, marquant nettement sa vocation, Gigoux abandonne les riantes perspectives de l'art de soigner les chevaux, et aborde, au printemps de

1828, le grand inconnu : Paris. Il est pauvre d'argent, mais riche des promesses du succès qu'envisage son âme de vingt ans.

Son bagage artistique est léger ; la notion de son goût pour la peinture, il l'a perçue chez M^{lle} de Fauveau¹, qui possédait quelques œuvres d'art, et surtout un enthousiasme très vite communiqué à son jeune adepte. Un familier de la maison, Francis Conscience², devait achever de le convertir. Cet élève de Géricault devait faire plus d'impression sur le tempérament de Gigoux que le classique Flajoulot sous la férule de qui le débutant travailla quelques mois.

Peu assidus d'ailleurs à l'École des Beaux-Arts de Paris, à laquelle ils sont inscrits, Gigoux et son inséparable, le bisonin Gabriel Laviron, se voient forcés de recourir à de petites besognes pour vivre. Tandis que la littérature³ réussit à Laviron, Gigoux trouve dans la lithographie et l'illustration un débouché qu'il dédaignera plus tard, mais qui lui valut pourtant sa première notoriété.

Le volume de ses souvenirs⁴, qu'il publia à près de ses quatre-vingts ans, nous donne de ses débuts à Paris une image pittoresque, embellie à coup sûr par le prestige de la jeunesse.

Copies sur pierre d'après Lancrenon, Duval-Le Camus, le baron Regnault, Leslie ; couvertures de romances, paysages, petites scènes sentimentales, tout est traduit par Gigoux « d'un crayon au charme très particulier, argentin dans les clairs, transparent et velouté dans les ombres⁵ ». Ses héroïnes n'ont pas le côté mutin des grisettes de Gavarni, mais leur grâce bourgeoise et saine n'exclut pas l'espièglerie, témoin l'exquise petite figure intitulée *Satisfaction*.

Mêlé par Laviron aux littérateurs d'avant-garde, Gigoux se trouve leur illustrateur incarné et sa verve fournit de vignettes, pendant quelques années, les élucubrations d'écrivains dont le nom ne subsiste parfois que grâce aux figures de Gigoux⁶.

La destinée réservait à l'artiste une revanche éclatante avec la commande

1. Consulter sur Félicie de Fauveau, sculpteur romantique : le marquis de Chennevières, *Souvenir d'un directeur des Beaux-Arts et L'Artiste*, 1842, p. 39-87. — M^{lle} de Fauveau joua aussi un rôle politique aux côtés de la duchesse de Berry.

2. Consulter sur Conscience : Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, p. 215.

3. Critiques des Salons de 1833 et 1834.

4. *Causeries sur les artistes de mon temps*. Paris, Calmann-Lévy, 1884.

5. Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, tome VII, p. 110.

6. Illustrations pour : Fouinet, *La Strega* (1832) ; — Viennet, *La Tour de Montlhéry* (1832) ; — M. Waldor, *L'Écuyer d'Auberon* (1832) ; — Castil-Blaze, *La Danse et les Ballets, Chapelle-musique des rois de France* (1832) ; — Petrus Borel, *Champavert* (1833) ; — H. Bonnelier, *Calomnie* (1833) ; — Bibliophile Jacob, *Une grossesse* (1833) ; — Siméon Pécontal, *Légendes et ballades* (1833).

par l'éditeur Paulin, des six cents dessins destinés à illustrer *Gil Blas*¹. Il nous conte, dans ses *Causeries*, sa joie, ses inquiétudes, ses recherches, ses déboires aussi. Ce qu'il ne dit pas c'est l'enthousiasme que suscite cette illustration, que Jules Janin accueille avec les termes chaleureux de son lan-



LA CONVALESCENCE, LITHOGRAPHIE, PAR JEAN GIGOUX (1835)

gage coloré : « Le *Gil Blas* nous est offert avec une parure brillante, orientale..... en guise de fleurs, Gigoux nous jette à pleines mains figures,

1. Lesage, *Gil Blas de Santillane* ; Paris, Paulin, 1835, grand in-8, 600 vignettes sur bois. Nouvelles éditions en 1836, 1838 et 1856. Quelques exemplaires sur vélin fin et sur Chine.

vignettes, fantaisies, croquis délicieux ; chaque page a sa perle ou son diamant !¹ »

Postérieurement au *Gil Blas*, l'illustration de Gigoux pour les lettres d'Héloïse et d'Abeilard² manifeste de façon éloquente la souplesse de son talent, mais sa compréhension des personnages moyenâgeux révèle bien la mentalité de l'époque, si différente de la nôtre. Les têtes d'hommes, Abeilard, Fulbert, Foulques sont d'une énergie significative ; ce sont d'ailleurs des portraits de camarades du peintre et dans cette étude physionomique il excellera toujours.

Comme lithographe, en particulier, la série de ses portraits est nombreuse et remarquable. A ses dons d'observation rapide, qui lui font saisir en quelques traits de crayon les caractéristiques de son modèle, se joint l'intuition d'une psychologie rarement en défaut.

Comparé à Devéria, dont le talent a une distinction supérieure, Gigoux, lui, a su éviter l'écueil d'une production surabondante.

Il est difficile d'opérer dans cet ensemble³ la sélection nécessaire : chaque portrait a ses qualités, aucun n'est négligeable. Avec un Delacroix jeune avant la célébrité, les frères Johannot aux visages fiévreux et expressifs, Antonin Moine, Barye, Préault, Eugène Renduel, Alfred de Vigny, Gigoux sait tour à tour se faire sceptique, puissant, spirituel, profond ou raffiné. Mais ses portraits de femmes et d'enfants, dans la grâce vaporeuse des cheveux légers, des tissus transparents, ont un charme d'enveloppe et de moelleux dont l'inimitable portrait de M^{me} Gigoux mère offre l'exemple le plus frappant. C'est dans l'*Artiste*, où l'avait introduit Francis Conscience, que parurent la plupart de ces œuvres, dont le retentissement contribua à affirmer la notoriété de Gigoux. Il donne d'ailleurs une collaboration des plus actives à cette revue, avec des ornements typographiques variés à l'infini et des compositions originales où, dans des scènes qui témoignent de plus de verve que d'érudition, il nous retrace des anecdotes de la vie des grands artistes de la Renaissance.

Le *Gil Blas* et les petites lithographies de fantaisie donnent à Gigoux les ressources nécessaires à l'exécution d'une grande toile où il résume ses aspirations : *Les derniers moments de Léonard de Vinci* devaient, aux yeux du jeune artiste, décider de sa réussite d'avenir. Cet espoir ne fut pas vain. Place d'honneur au Salon Carré, première médaille de peinture d'histoire,

1. *L'Artiste*, 1835, p. 105.

2. *Lettres d'Abeilard et d'Héloïse*, précédées d'un essai historique de M. et de M^{me} Guizot, édition illustrée par Jean Gigoux ; Paris, Houdaille, 1839.

3. *Élisa Mercœur* (1829) ; — *Les frères Johannot, Ostrowski, M^{lle} Journet* (1832) ; — *Moine, Sigalon, Delacroix, Delaroche* (1832).

acquisition par l'État¹, c'est pour cet ambitieux de vingt-neuf ans la première étape de la gloire.

Les contemporains de Gigoux louèrent dans cette œuvre ses tendances romantiques, tandis qu'un demi-siècle plus tard, Paul Mantz² y trouve en germe ce qu'on avait appelé depuis le réalisme. L'épisode pathétique du vieil artiste agonisant soutenu par les royales mains de François I^{er} était bien de nature à plaire à son époque, et valut à son auteur une renommée qu'il éten-



LES DERNIERS MOMENTS DE LÉONARD DE VINCI, PAR JEAN GIGOUX (1835)
(Musée de Besançon.)

dit jusqu'à son pays. Son prestige y fut tel, qu'à son départ pour l'Italie il quitte Besançon entouré d'un cénacle d'élèves comtois.

Il ne faut pas attendre de ces six mois passés par Gigoux en Italie une révélation. Le talent du peintre est trop en opposition même avec le génie des vieux maîtres transalpins.

L'influence la plus sensible qui se décèlera dans ses œuvres ultérieures, on la trouve dans *Cléopâtre essayant des poisons sur des esclaves*³, où le décor

1. Exposé au Salon de 1835. Gigoux avait déjà participé aux Salons de 1831, 1833 et de 1834 (2^e médaille). Tableau envoyé par l'État au Musée de Besançon.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. II, p. 358.

3. Salon de 1847.

rappelle les Vénitiens, et en particulier Véronèse dont Gigoux évoque aussi l'absence de vraisemblance historique. Par contre, les figures de premier plan, esclaves tordus dans d'atroces douleurs, et groupes allégoriques si éloquemment décrits par Thoré¹ sont d'une saisissante beauté.

La destinée aventureuse de ce tableau² n'empêcha pas Couture, quelques années plus tard, d'y faire de larges emprunts pour son *Orgie romaine* (1847).

Désormais Gigoux est consacré, les faveurs des Beaux-Arts lui sont acquises : tableaux religieux pour églises ou tribunaux provinciaux lui sont commandés en abondance.

Peintre religieux ! Son court passé le désigne peu comme décorateur d'églises, et pourtant il est promu à ces fonctions : ensemble décoratif de la chapelle Sainte-Geneviève à Saint-Germain-l'Auxerrois (1838) ; quatre peintures décoratives pour la chapelle du Sénat (1842) ; un trait de la vie des Hébreux pour l'église Sainte-Marguerite (1847), et enfin l'ensemble d'une chapelle à l'église Saint-Gervais (1859) : voilà vraiment pour Gigoux de brillantes occasions de se manifester. La période qui s'écoule de 1838 à 1860 environ marque son maximum d'activité, sinon l'apogée de son talent, car ses débuts et son extrême vieillesse dénotent une valeur que la fièvre de production n'altère pas.

Mais, tandis que ses ensembles, à défaut d'inspiration mystique, révèlent un sentiment d'humanité et de philosophie sereine et grandiose, ses petits tableaux religieux sont du caractère le plus profane, et la suite savoureuse de ses *Madeleines repentantes*³ offre à ce point de vue un exemple caractéristique.

Familiarisé avec la grande décoration depuis son *Histoire de sainte Geneviève* à Saint-Germain-l'Auxerrois⁴, qui demeure une des plus naïves et charmantes incarnations de la jeune bergère, Gigoux exécute quelques années plus tard quatre peintures pour la chapelle du palais du Luxembourg⁵. Deux d'entre elles marquent une supériorité telle que, sans des textes précis, on pourrait douter de l'authenticité des deux autres. Le *Saint Philippe guérissant une malade*, composition solidement équilibrée d'une couleur âpre et

1. Dans un article de la *Revue de Paris* cité par Charles Blanc (*Gazette des Beaux-Arts*, 1864, t. I, p. 176).

2. Refusé au Salon de 1837, admis après transformation à celui de 1838. Fut l'objet d'une polémique ardente où Alexandre Dumas, Jouffroy, Thoré, prirent violemment parti pour Gigoux. Le duc d'Orléans commanda une réplique de cette *Cléopâtre*, jamais exécutée. L'original fut acquis par l'État en 1848 et envoyé ultérieurement au Musée de Bordeaux. V. reprod. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, tome II, p. 239.

3. *Madeleine en prière*, Salon de 1839 ; — *Madeleine au désert*, Salon de 1852.

4. Commande du 20 juillet 1838 (20000 francs). Peintures actuellement ravagées par l'humidité.

5. *Saint Philippe guérissant une malade* (exposé au Salon de 1842) ; — *Mariage de la Vierge* (exposé au Salon de 1846) ; — *Saint Louis ensevelissant un mort en Palestine* ; — *Saint Louis pardonnant au comte de la Marche à Taillebourg*.

nerveuse offre un sentiment pathétique, humain et philosophique que l'on retrouvera à Saint-Gervais.

Le Mariage de la Vierge, où des réminiscences manifestes n'excluent pas une grâce un peu maniérée, fut accueilli au Salon de 1846 avec le plus vif enthousiasme. Mais le grand succès, l'œuvre qui peut être considérée comme la résultante des efforts de Gigoux dans le domaine de la peinture décorative, c'est la décoration de la chapelle Saint-Laurent à Saint-Gervais¹. Il



LA VEILLE D'AUSTERLITZ, PAR JEAN GIGOUX (1857)

(Musée de Besançon.)

atteint là à une maîtrise dont Charles Blanc résuma ici dans un article chaleureux les vertus attachantes².

Jamais le peintre n'a été mieux inspiré par le sentiment religieux. *La Fuite en Égypte* et le *Repos en Égypte*, de tonalités douces et matinales, exhalent une sensation de quiétude ; avec la *Mise au tombeau*, c'est l'émotion tragique ; avec la *Résurrection*, le rayonnement d'une gloire céleste.

Loué par ses contemporains pour la manifestation d'art de Saint-Gervais,

1. Commande du 11 octobre 1859 (20000 francs). Décoration de la deuxième travée gauche de l'église Saint-Gervais.

2. *Les Peintures de M. Gigoux dans l'église Saint-Gervais à Paris* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1864. t. I, p. 168).

Gigoux se vit refuser pourtant deux des consécrationes qu'il avait escomptées après un pareil effort. Il espérait le vote de la médaille d'honneur qui, en une œuvre, honore toute une carrière d'artiste, et l'entrée à l'Institut où, ironie du sort, Français, l'élève, devait parvenir, là où le maître échouait.

Nombreuses et intéressantes, les peintures religieuses de Gigoux, dans le recul du temps, paraissent moins caractéristiques de son art que le *Léonard de Vinci* ou la *Cléopâtre*, qui, en l'orientant vers la peinture d'histoire, restent des témoignages essentiels.

C'est au titre de peintre d'histoire qu'il dut la commande du *Charlemagne dictant ses Capitulaires*¹, dont le souvenir ne demeure que grâce à l'élogieuse description de Thoré². Hélas ! le *Clovis*³ est resté, et n'ajoute rien à la gloire du peintre.

Mieux inspiré par les « Grognards » que par les vieux Francs, le choix ayant été laissé à Gigoux lors d'une commande en 1854, c'est l'épopée napoléonienne qui lui fournira son sujet.

Napoléon visite ses bivouacs la nuit qui précède Austerlitz. Cette composition a un caractère saisissant, grâce à l'éclairage de torches improvisé par les grognards pour leur Empereur. Comment parler de ce tableau⁴ sans citer quelques-unes des lignes qu'il a inspirées à Th. Gautier⁵ : « Le peintre a bien rendu ces rudes figures sillonnées de cicatrices et de rides, ces grands corps maigres fortement charpentés dont les balles avaient peine à briser les os... Assurément, cette merveilleuse espèce d'hommes n'a jamais été plus intimement sentie et plus parfaitement exprimée que dans la *Veille d'Austerlitz*. »

*
* *

Gigoux fait là ses adieux à la peinture d'histoire. Après 1860 il se consacre exclusivement à la peinture de genre et surtout au portrait. C'est presque un retour à ses premiers succès, à cette période où, soucieux du jugement de cette foule qui a tant d'importance pour Musset⁶, Gigoux, avec une intuition rare, découvrait l'épisode destiné à séduire le grand public.

A ses débuts de peintre parisien, il fait dominer l'anecdote, tant dans son œuvre peint que dans ses lithographies. Depuis *La Bonne Aventure* (1834), où le jeune chevalier qui amène sa dame au devin n'est autre que Laviron,

1. Commande du 25 juin 1844, destinée au Conseil d'État (8000 francs); brûlé en 1871.

2. Thoré-Bürger, *Salon de 1847*, p. 167-172.

3. Actuellement au Musée de Bordeaux.

4. Commande du 20 décembre 1854 (8000 francs). Actuellement au Musée de Besançon.

5. *L'Artiste*, 1857, t. I, p. 281.

6. *Salon de 1831*.

Henri IV (1833), qui a traversé l'armée de la Ligue déguisé en meunier pour retrouver la belle Gabrielle ; *Le Petit lever de Madame Dubarry*, *Le Comte de Comminges*, réfugié à la Trappe où il est reconnu par sa maîtresse (1834), *Madame d'Houdetot* glissant furtivement un billet au galant Saint-Lambert (1834), le souple talent de Gigoux sait se plier à toutes ces scènes diverses, où il se montre tour à tour mélancolique ou spirituel, toujours peintre savoureux.

Après 1860, au contraire, l'intérêt ne résidera plus dans le sujet, mais dans l'exécution. Les titres évoquent des scènes qui ne sont, en réalité, que prétextes à belles académies robustement construites. *La Mort de Cléopâtre*, *la Galatée*, *la Belle au bois dormant*, *La Poésie du Midi* et *La Poésie du Nord*, les *Madeleines* enfin, accusent des formes pleines, un peu lourdes parfois, mais souples de contours et délicates de tons.

Mais là où la personnalité se décèle dans toute sa vigueur, là où il est toujours égal à lui-même et où sa supériorité éclate indiscutablement c'est dans le portrait. Réaliste, il l'est dans toute l'acception du terme, et on ne peut lui dénier des dons d'observateur sincère et de psychologue.

Constamment fidèle au portrait, on suit dans cette incarnation du talent de Gigoux des influences qui ne se manifestent pas dans ses autres œuvres, celle de l'école britannique, par exemple, et de Lawrence en particulier. Dans son admiration Gigoux le place au niveau de Velazquez. Lawrence a pour le Comtois, qui sent que la lacune de son talent est l'élégance, le prestige de cette grâce un peu apprêtée.

L'attraction pour la peinture d'outre-Manche autorise même un rapprochement entre certains portraits de Gigoux et ceux de Gérard, par exemple, chez qui se manifeste également l'apport britannique.



PYGMALION ET GALATÉE
PAR JEAN GIGOUX (1852)
(Musée de Besançon.)

Depuis l'arrivée de Gigoux à Paris (1828), jusqu'à 1836, sa production de portraitiste remarquable est exempte de l'inévitable période de tâtonnements. L'effigie de la jeune *Madame Mennessier-Nodier*¹, l'âme des réunions de l'Arsenal, dénote une rare virtuosité de facture. Quelle étape, depuis l'image à dix exemplaires commandée par le naturaliste *Girod de Chantrans*² ! Le Musée de Besançon nous conserve, de cette période, quelques souvenirs précieux de l'entourage du peintre, famille et amis.



PORTRAIT DE M^{me} MENNESSIER-NODIER
PAR JEAN GIGOUX (1830)
(Musée de Besançon)

Et tout d'abord le camarade d'élection, l'aventureux Gabriel Laviron³, que Gigoux a représenté dans une toile de fière allure où, ne craint pas de dire Thoré, « la disposition de la lumière et du fond sont entendus comme dans les portraits du Titien⁴. » Mais ce qui attache encore plus que la maîtrise d'exécution, c'est le sentiment, la compréhension de l'âme du modèle et l'accord entre le portrait et le caractère de Laviron.

Le père de Gigoux, représenté en forgeron, le tablier de cuir aux hanches, la face enluminée, a été traité par Gigoux en esquisse avec brio, tandis que

dans l'effigie de sa mère, patiemment et tendrement poussée, se révèle déjà cette influence anglaise qui se développera ultérieurement. La recherche aiguë de la distinction, dans ce visage émacié, l'apparente au *Fourier* dont les ten-

1. Musée de Besançon. Peinte en 1830.

2. Ces portraits dont Gigoux devait l'aubaine à l'initiative du bibliothécaire de Besançon, Ch. Weiss, devaient figurer dans diverses Sociétés savantes (1823).

3. Portrait exposé au Salon de 1834. Actuellement au Musée de Besançon. Laviron le déclarait l'œuvre la mieux peinte du Salon.

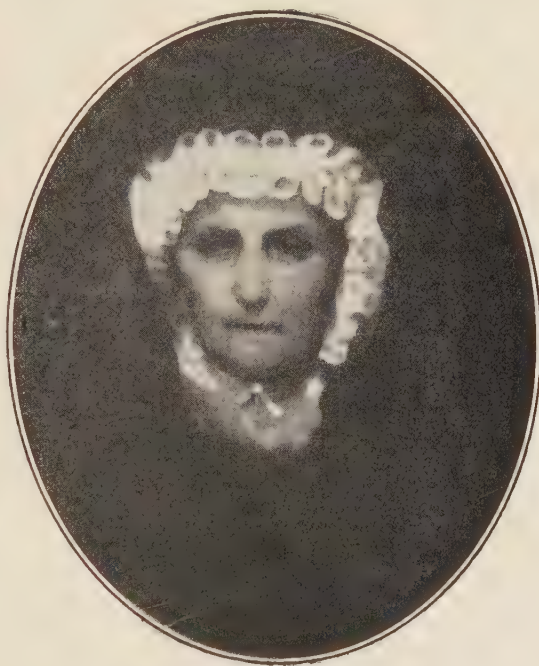
4. *L'Artiste*, 1839, p. 203.

dances sont encore plus imprégnées d'art britannique. Gigoux est d'origine fruste, et malgré sa rare faculté d'assimilation, presque toujours lui manquera la grandeur sereine à laquelle il faut rendre hommage dans ce portrait du phalanstérien Ch. Fourier¹. La tête est d'une gravité digne, et le regard rappelle cette appréciation de Delacroix sur les portraits peints par Lawrence : « Les yeux semblent vous suivre et vous communiquer une émotion véritable ».

Plus impressionné encore par l'école d'outre-Manche, le portrait du beau-frère Marlet², jusque dans la facture et l'arrangement des vêtements, témoigne des influences subies.

Dans les effigies militaires, où il faut faire preuve de puissance, de crânerie, Gigoux est maître, et c'est par un coup d'éclat qu'il débute en 1833 avec ses deux portraits de généraux polonais exposés au Salon : le *Lieutenant général comte Josef Dwernicki*³ héros de la guerre polonaise, est campé dans un portrait magistral qui n'a point vieilli et dont la facture pittoresque, appropriée au sujet, rappelle le *Lord Heatsfield* de Reynolds ; c'est un des éléments les plus réalistes de l'œuvre de Gigoux.

Au *Dwernicki* succédèrent les portraits du *Général Ostrowski*, du *Maréchal Moncey*⁴, du *Général Donzelot*⁵ et enfin du *Maréchal Jérôme Bonaparte*⁶ que, par trois fois, il essaiera de satisfaire sans jamais y réussir.



PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE
PAR JEAN GIGOUX
(Musée de Besançon.)

1. Exposé au Salon de 1836 ; offert au Musée du Luxembourg, par Just Muiron et Victor Considérant, disciples du maître ; transféré au Louvre en 1903.

2. Musée de Besançon.

3. Musée du Louvre.

4. En deux exemplaires, l'un aux Invalides et l'autre au Musée de Besançon.

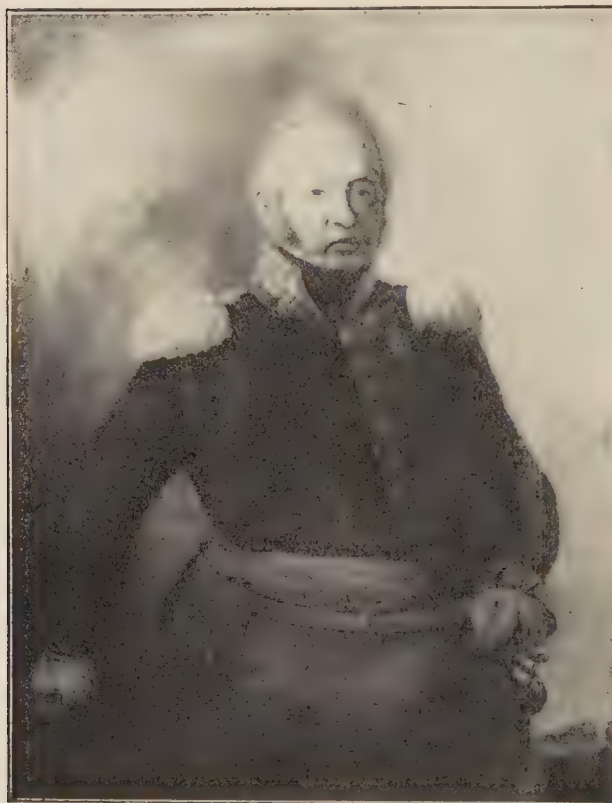
5. En deux exemplaires, l'un à l'asile de Ville-Évrard, l'autre à la mairie de Besançon.

6. Commande du 21 janvier 1852 : portrait destiné au palais des Tuileries (3 000 francs).
Commande du 8 juin 1852 : portrait destiné à Versailles (3 000 francs).

Après 1860, plus de réminiscences, même fugaces. Sa dernière note, celle de sa vieillesse, toute de fraîcheur et de délicatesse, nous est donnée dans une suite adorable d'études-portraits de jeunes filles.

C'est un unique modèle dont la beauté diaphane l'inspire : *Femme en blanc*¹, *Femme en noir*², *Femme lisant*³, d'autres encore, où le fin profil, les légères frisures, le cou élégant marquent l'idéal esthétique du peintre, très loin des

ladies de Lawrence. C'est par cette floraison exquise que sera clos l'œuvre immense d'un peintre qui avait consacré sa vie à son art ; car, même ses délassements, il les trouve dans la contemplation des belles choses, et s'il distrait de rares moments à son travail, c'est pour satisfaire sa passion favorite : la collection.



PORTRAIT DU GÉNÉRAL DWERNICKI
PAR JEAN GIGOUX (1833)
(Musée du Louvre.)

Si Gigoux mérite comme peintre un des premiers seconds grands rôles, comme amateur sa compétence et son intuition lui en assignent un plus considérable encore. Il découvre dans les ventes la pièce intéressante et la dispute âprement à ses rivaux,

dont M. Thiers était l'un des plus acharnés, sinon des plus avertis.

Sans doute Gigoux n'est pas infallible, mais le critérium de ses connaissances d'amateur nous est fourni par ses quatre grandes ventes dont le

1. Exposée au Salon de 1892 (le peintre a quatre-vingt-six ans !); acquise par l'Etat qu'il exposa au Luxembourg jusqu'en 1898. Actuellement au Musée de Compiègne.
2. Musée de Lyon. Exposée au Salon de 1887. Acquisée par la Ville de Lyon.
3. Coll. Bouchot.

succès est la garantie la plus probante. Mais malgré sa passion, jamais ce sage amateur n'ira jusqu'à la prodigalité de ses émules. Sa fortune il l'a acquise... et l'apprécie. Dans sa pensée, l'ensemble de ses collections était destiné à sa ville natale, et, s'il se résigne à des ventes¹, c'est pour obliger des proches. Que ne voit-on pas dans les catalogues préliminaires ! Des Holbein et des Dürer, des Rembrandt et des Rubens qui voisinent avec d'admirables David. L'hôtel de l'artiste est bondé de pièces rares, il y réunit chaque dimanche ses intimes², et l'on y discute ses dernières acquisitions.

Comment suivre le fil conducteur qui a guidé Gigoux dans son choix ? Il se montre là aussi éclectique que dans sa méthode de peinture, et suit son impulsion du moment sans s'inquiéter des questions de mode. Œuvres de tous les temps et de tous les pays, peintures, dessins, pastels, lithographies, gravures ; portraits, paysages, tableaux de genre ou d'histoire : il est difficile de discerner quelles sont ses prédilections³.

Pourtant nos musées



FEMME EN BLANC, PAR JEAN GIGOUX (1892)

(Musée de Compiègne.)

1. 1^{re} vente, 6 mai 1861 : estampes anciennes, portraits, dessins ; — 2^e vente, 20 janvier 1873 : dessins, 525 pièces ; — 3^e vente, 1^{er} mars 1873 : estampes, 1672 pièces ; — 4^e vente, mars 1881 : dessins anciens et modernes, 775 pièces qui atteignirent un total de 100 000 francs.

2. Rue Chateaubriand, 17. Les réunions dominicales comprenaient presque toujours Henner, Bonnat, Français, Pointelin, Ordinaire, Troyon, Chenavard.

3. Après un envoi de 900 pièces (dessins et lithographies) en 1879 au Musée de Besançon, Gigoux fit sa ville natale héritière de son inestimable collection de peintures et de dessins. Les œuvres exposées sont cataloguées (*Musée Jean Gigoux*, par P. Lapret, Besançon, 1902). Quant aux 99 cartons de dessins, l'inventaire n'en a pas encore été dressé.

n'étaient peut-être pas aussi riches en peintures de l'école anglaise que Gigoux lui-même. La perle de cet ensemble d'outre-Manche demeure le *Portrait du duc de Richelieu* par Lawrence¹, dont l'élégance altière explique le prestige dont l'auteur a joui auprès de Gigoux. L'Italie, aux ordonnances somptueuses, les intimistes flamands, notre majestueux xvii^e siècle, le xviii^e spirituel et élégant, nous pouvons nous en faire une idée nette en étudiant le fonds Gigoux. Et quels trésors contiennent les quatre-vingt-dix-neuf liasses de dessins !

La plus complète des séries n'en demeure pas moins l'école française, et en particulier le xix^e siècle. Les artistes sont des contemporains de Gigoux, des amis avec lesquels il pratique l'échange ; pour beaucoup d'entre eux, en effet, la grande célébrité sera posthume ! Géricault, son premier amour, aura les prédilections de l'amateur, avec des esquisses préparatoires du *Radeau de la Méduse* et du *Cavalier désarçonné* ; ces œuvres voisinent avec les calques préliminaires du baron Gérard pour ses portraits officiels, ce qui montre l'éclectisme et l'indépendance du collectionneur. Decamps et David, Ingres et Delacroix, Chassériau et Flandrin, marquent au même degré l'absence de préjugés d'école ; chose plus rare encore, Gigoux se plie volontairement aux tendances des jeunes qui l'entourent, ce qui l'empêche de se survivre douloureusement.

C'est entouré de la pensée et de l'âme même de ses grands devanciers que s'éteignit, le 12 décembre 1894, cet admirable ouvrier dont Charles Blanc disait : « Robuste et vaillant, M. Gigoux s'est levé de grand matin et il travaillera jusqu'à la dernière heure. »

JACQUELINE HENRI-BOUCHOT

1. Exécuté en 1818 au Congrès d'Aix-la-Chapelle. Exposé au fameux Salon de 1824.



ILLUSTRATION POUR « GIL BLAS »
PAR JEAN GIGOUX (1835).

LE BOIS ORIGINAL ET LE BOIS D'INTERPRÉTATION



LA JOURNÉE FINIE
BOIS ORIGINAL
DE M. BERNARD NAUDIN

Quand on jette un regard sur le passé on rencontre deux hommes qui ont bataillé pour la gravure sur bois : l'un, à son poste de praticien, A. Lepère, associé à M. Henri Beraldi, l'autre, à son poste d'éditeur, Édouard Pelletan.

Lepère fut vite accepté ; Pelletan eut à vaincre plus de résistance. Le premier faisait ses livres pour un amateur influent doublé d'un érudit ; le second travaillait pour le public. Il légiférait, en quelque sorte, et retrouvait les lois oubliées du livre, en proclamant que l'élément principal de celui-ci est le texte, auquel le reste est subordonné. En outre, il n'acceptait comme logique que l'illustration par le bois, le bois tout seul. Effarement des bibliophiles d'alors, épris d'eau-forte ! Peu à peu, cependant, il les convainquit et nous connaissons aujourd'hui les cotes qu'atteignent, en

vente publique, les ouvrages qui portent sa firme. Est-il mieux compris ? Ce n'est pas sûr, mais il est admis.

Édouard Pelletan prit le bois comme il le trouva, avec ses qualités et ses défauts, car le bois, en 1896, entrevoyait à peine sa libération par l'original. Mais il l'achemina vers celle-ci, du jour où il eut P.-E. Colin pour illustrateur. Son *Almanach du Bibliophile*, où, pendant six ans, nous avons combattu pour la même cause, n'a pas été étranger au développement de la gra-

vure en taille d'épargne. Il fut maintes fois, cet almanach, l'école où l'apprenti bibliophile fit son éducation, et il continue encore à l'être.

Aujourd'hui la floraison du bois est merveilleuse. Tout le monde veut du bois et tous les artistes en font. Il n'est plus nécessaire de prêcher et de convertir. Les éditeurs pullulent et demandent des bois ; les sociétés se fondent et exposent des bois ; les artistes flairent le vent et, entre la lithographie à peu près morte, l'eau-forte qui leur prodigue ses sourires, se décident pour le bois. Nous devrions donc nous réjouir, et pourtant nous ne nous réjouissons pas entièrement. Pourquoi ?

Parce que nous aimons la gravure et que ces découpages sommaires que l'on nous donne pour de la gravure, — « tout l'obscur d'un côté, tout le clair de l'autre », disait déjà, il y a longtemps, l'auteur du *Diable amoureux*, — ne sauraient nous satisfaire. Et nous disons aux improvisateurs : « Prenez garde ! Vos maladroits coups de couteau vont tuer le bois ! »

Ici, il faut dissiper une équivoque. Un jour, vers 1860, on lança ce cri : « Gravure originale ! » Aussitôt les peintres de se précipiter sur le cuivre et de jeter à la foule des amateurs (étaient-ils cinquante ?) des chefs-d'œuvre signés Meryon, Millet, Ch. Jacque, Legros, *e tutti quanti*.

Il n'était point alors question de la gravure sur bois. Les peintres ne s'imaginaient pas que le bois pût, comme l'eau-forte, être une *improvisation*. Tout au contraire. C'était le temps où Héliodore Pisan inventait, pour rendre les grands lavis de Gustave Doré, la gravure en teintes, qui exigeait une connaissance du métier que seuls les spécialistes possédaient.

Autre contre-indication : l'aquafortiste dessine avec sa pointe ; il fait œuvre positive. Il dessine encore, au cours de la morsure, par le dosage et le temps de celle-ci, qui lui donnent les accents et la couleur. Le graveur sur bois, lui, fait une œuvre négative. Il ne dessine pas, il *épargne* le dessin, il le découpe, ce qui faisait dire à Lepère : « La gravure sur bois ? C'est tellement... facile, que je la ferais faire par ma concierge ! »

Boutade ! Ce Parisien spirituel et gouailleur voulait faire comprendre que ce qui compte, dans le bois (et il visait le bois au canif qu'il venait de mettre à la mode), c'est uniquement la composition et le dessin, Tant vaut le dessin, tant vaut la gravure qui le reproduit.

Mais la vague de gravure originale n'eut cure de ces obstacles. Elle sauta par-dessus. Sur les traces de Lepère, s'élancèrent Tony et Jacques Beltrand, Dété, Paillard, Vibert, Gusman, Perrichon, Fr. Florian plus tard, etc...

Ceux-ci étaient graveurs de profession. Ils connaissaient à fond le métier. D'autres vinrent, comme H. Rivière, P.-E. Colin, Jeannot, J.-E. Laboureur, Daragnès, Gabriel Belot, etc., qui n'avaient point d'apprentissage, mais possédaient ce *sens* de la gravure qui est un don et qui fait qu'une

planche exprime ou n'exprime pas. Le sort en était jeté : la gravure sur bois originale avait conquis de haute main son droit de cité.

Pendant ce temps, la gravure de reproduction agonisait. Il y avait beaucoup de sa faute. Elle sombrait dans l'extrême finesse, dans le métier pour le métier, dans la taille veule, dans la *mode*, qui fausse l'œil et abîme la main. Le graveur ne savait plus dessiner et se contentait de couper un bois d'incisions savonneuses. C'était la lamentable queue d'un procédé naguère superbe, devenu le barbotage d'un ciseau ignorant, qui ne se sauvait de la confusion que par la surcoupe. Et pourtant, le jour où il ne paraîtra plus un seul ouvrage illustré par le bois de reproduction, les vrais amoureux du livre éprouveront de la tristesse, parce que le livre s'appauvrira immanquablement. Qui donc gravera les Doré, les Vierge, les Edmond Morin, les Steinlen de l'avenir ? On obligera ces maîtres à se graver eux-mêmes et ce sera un temps précieux prélevé sur leur verve créatrice. Ou bien nous aurons les procédés photomécaniques qui rompent, sauf le cliché au trait, l'unité du volume et ne déforment pas moins l'image que le graveur de reproduction, quand il est médiocre, ce qui, par malheur, arrive trop souvent.

Disons-le nettement : la gravure de reproduction devrait survivre pour le bois. Elle est irremplaçable dans le livre et justifiable, comme les autres procédés, dans l'estampe. Elle possède, en effet, une souplesse et une couleur qui lui sont propres, et que l'on ne peut avoir qu'avec un métier qui manque d'ordinaire aux graveurs originaux. Ceux-ci suppléent son absence par d'autres qualités, celles, notamment, de vigueur et de décision. Et que font-ils, ces xylographes quand ils se gravent ? Ils dégagent leur dessin préalable, fait ou reporté sur le bois. Ils sont des reproducteurs, beaucoup plus asservis à leur modèle que ne le sont les aquafortistes originaux qui copient, eux aussi, leur dessin, mais avec une liberté et une recherche de la qualité de la morsure qui en font des improvisateurs constants. Je ne connais guère que M. Gabriel Belot, après le regretté Maurice Delcourt, pour improviser sur le bois, en « tapant » dedans. Mais d'ordinaire le xylographe est moins fiévreux... Et combien de fois arrive-t-il que le prétendu bois original est gravé par un autre que celui qui le signe ! *Labuntur anni*, ce pourquoi l'artiste créateur aime mieux créer que de s'appesantir manuellement sur une création déjà sortie de son cerveau.

Ces raisons font que je n'hésite pas à signaler la suite des neuf bois que M. Georges Aubert a gravés d'après M. Bernard Naudin. J'hésite d'autant moins que M. Bernard Naudin, qui a publié l'an dernier une suite de *Six bois* originaux des plus remarquables, traités dans un large métier que seul un artiste de sa sensibilité et de sa virtuosité peut acquérir avec cette promptitude, a lui-même avalisé cette traduction en l'accompagnant de deux bois

de sa main, d'un nerf et d'une saveur dignes de sa grande réputation.

M. G. Aubert, qui avait déjà interprété plusieurs compositions de M. Bernard Naudin pour les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poë (Helleu, éditeur), a un long passé de graveur. Il y a gagné une réputation méritée de probité professionnelle et d'habileté. Les neuf bois du nouveau recueil (sans compter les deux bois originaux, dont un est reproduit ici en lettre) ont été dessinés directement sur le buis, comme l'on faisait au beau temps des éditions romantiques. Des dessins de M. Naudin, les bois de M. Aubert sont donc tout ce qui reste. Celui-ci y a appliqué ses qualités, qui tiennent à la docilité de la main, à la netteté de la taille, à de certains gris argentés qui forment le passage des grandes lumières aux grandes ombres. C'est une couleur que donne la *teinte*, c'est-à-dire ces tailles modelées qui sont le domaine où l'interprète peut être original. Car le graveur qui se trouve en présence d'un lavis est obligé de le rendre par des tailles, et dans leur recherche, il ne dépend que de lui-même.

La meilleure planche de M. Aubert est précisément, ce me semble, celle où il a exclusivement employé la teinte ; elle est intitulée *Le Vieilleux*. Une autre, moitié en teintes et moitié au trait, *Le Joueur d'accordéon* a l'avantage de montrer les deux faces du talent de M. Aubert. Nos lecteurs ont cette planche sous les yeux.

Souhaitons que les *Petits Musiciens des rues et des cours*¹ ramènent l'attention sur le bois d'interprétation. Pour les bois en couleurs, après les *Fioretti*, la *Vita nova* et l'*Eloa* de M. Jacques Beltrand, *Le Livre de la Jungle* de M. Schmied, sa nécessité est reconnue. Il est à désirer qu'elle le soit également pour le bois en noir et que, à l'effort de l'*Image* d'il y a vingt-cinq ans, à celui de Pelletan produisant Dunki, Steinlen, Vierge, Grasset, Gérardin, G. Bellenger, Aug. Leroux, etc., qui ne se gravaient point eux-mêmes, à celui des *Cartons d'estampes*, dont le premier fut publié en 1919, par un groupe de graveurs désireux de relever le bois d'interprétation, vienne s'ajouter l'œuvre nouvelle de M. Georges Aubert.

Il y a certes, place, à côté du bois original, inégalable quand il est l'œuvre d'un homme qui sait le faire parler, pour le bois d'interprétation, qui est nécessaire et qui peut être si brillant.

CLÉMENT-JANIN

1. Bernard Naudin, *Petits musiciens des rues et des cours*. Neuf dessins sur bois gravés par G. Aubert et deux bois originaux au canif de Bernard Naudin. Tirage à 56 ex., dont 50 seulement dans le commerce. Paris, Helleu édit.



de sa main, d'un nerf et d'une saveur dignes de sa grande réputation.

M. G. Aubert, qui avait déjà interprété plusieurs compositions de M. Bernard Naudin pour les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poë (Hellen, éditeur), a un long passé de graveur. Il y a gagné une réputation méritée de probité professionnelle et d'habileté. Les neuf bois du nouveau recueil (sans compter les deux bois originaux, dont un est reproduit ici en lettre) ont été dessinés directement sur le bois, comme l'on faisait au beau temps des éditions romantiques. Des dessins de M. Naudin, les bois de M. Aubert sont donc tout ce qui reste. Celui-ci y a appliqué ses qualités, qui tiennent à la docilité de la main, à la netteté de la taille, à de certains gris argentés qui forment le passage des grandes lumières aux grandes ombres. C'est une couleur que donne la teinte, c'est-à-dire ces tailles modelées qui sont le domaine où l'interprète peut être original. Car le graveur qui se trouve en présence d'un lavis est obligé de le rendre par des tailles, et dans leur recherche, il ne dépend que de lui-même.

La meilleure planche de M. Aubert est précisément, ce me semble, celle où il a exclusivement employé la teinte ; elle est intitulée *Le Vieilleux*. Une autre, moitié en teintes et moitié au trait, *Le Joueur d'accordéon* a l'avantage de montrer les deux faces du talent de M. Aubert. Nos lecteurs ont cette planche sous les yeux.

Souhaitons que les *Petits Musiciens des rues et des cours*¹ ramènent l'attention sur le bois d'interprétation. Pour les bois en couleurs, après les *Fioretti*, la *Vita nova* et l'*Eloa* de M. Jacques Beltrand, *Le Livre de la Jungle* de M. Schmied, sa nécessité est reconnue. Il est à désirer qu'elle le soit également pour le bois en noir et que, à l'effort de l'*Image* d'il y a vingt-cinq ans, à celui de Pelletan produisant Dunki, Steinlen, Vierge, Grasset, Gérardin, G. Bellenger, Aug. Leroux, etc., qui ne se gravaient point sur bois, succède un nouveau recueil, qui ne pourra être publié en 1919, par un groupe de graveurs désireux de relever le bois d'interprétation, vienne s'ajouter l'œuvre nouvelle de M. Georges Aubert.

Il est facile, même sans l'expérience de M. Aubert, mais difficile quand il est l'œuvre d'un homme qui sait le faire parler, pour le bois d'interprétation, qui est nécessaire et qui peut être si brillant.

CLÉMENT-JANIN

Bernard Naudin, *Petits musiciens des rues et des cours*. Neuf dessins sur bois gravés par G. Aubert. Paris, Hellen, 1918. 100 pages. Prix : 5 francs. Tirage à 500 exemplaires. 50 seulement dans le commerce. Paris. Hellen édit.



LE JOUEUR D'ACCORDÉON
Composition de M. Bernard Naudin
gravée sur bois par M. Georges Aubert.

BIBLIOGRAPHIE

Marcel AUBERT. — NOTRE-DAME DE PARIS, SA PLACE DANS L'ARCHITECTURE
DU XII^e AU XIV^e SIÈCLE¹



Un nouveau livre de M. Marcel Aubert, thèse de doctorat brillamment soutenue, renouvelle en partie un sujet que l'on pouvait croire épuisé. Ce n'est pourtant, nous dit l'auteur, que le début d'une vaste étude ; « ce n'est pas trop de toute une vie pour dresser un tel monument. » Remarque d'autant plus juste que ce monument implique une foule de comparaisons.

Ce volume se limite à l'histoire de la construction, où plusieurs générations d'artistes ont poursuivi, comme à Reims, l'exécution d'un programme arrêté dès le début. Ils n'entendaient pas créer un type nouveau, mais améliorer sans cesse un modèle traditionnel, en s'aidant de toutes les recherches et expériences acquises. L'auteur a revu, contrôlé, complété les recherches antérieures et établi par comparaison l'âge des parties non datées.

Il définit Notre-Dame, dernière des grandes églises issues de Saint-Denis et des édifices anglo-normands, appliquant l'art gothique aux données romanes et préparée par les monuments de Saint-Denis, Sens, Saint-Germain-des-Prés, Noyon, Senlis, Laon et Mantes. Il détermine ensuite les étapes de la construction, puis les types dont procède Notre-Dame et l'influence qu'à son tour elle exerça, envisageant successivement le plan, les voûtes, les supports, le contrebutement, l'éclairage, qui reste insuffisant, et la noble harmonie de la façade.

Il étudie ensuite les modifications que reçut, de 1230 à 1380 environ, l'œuvre de l'architecte anonyme de Maurice de Sully, l'agrandissement des fenêtres et des baies de tribunes, la ceinture de chapelles, premier exemple de ce développement, qui amena Jean de Chelles à allonger le transept pour rétablir le plan cruciforme. Ce travail donna l'occasion de créer les vastes verrières des pignons, qui déversent entre le chœur obscur et la nef sombre un flot si impressionnant de lumière.

De la mort de Jean de Chelles, peu après 1258, à la sienne en 1267, Pierre de Montreuil (ou plutôt, je crois, de Montreuil) dirigea l'œuvre : M. Aubert reconnaît sa manière dans un arc-boutant pareil à ceux de Saint-Denis et dans la Porte Rouge, où je la caractériserais un peu différemment.

Pierre de Chelles (1316) et Jean Ravy (1318 à 1344 environ) remanièrent les tribunes du chœur et le dotèrent des arcs-boutants que nous admirons. J. Ravy éleva le jubé ; son neveu Jean le Bouteiller acheva la clôture du chœur. Raymond du Temple fut son adjoint (1359), puis son successeur (1363). Étudiant, après M. Deneux, la charpente, M. Aubert met en doute l'incendie constaté par Viollet-le-Duc, car d'anciens bois furent réemployés, mais l'incendie a pu être partiel. Le curieux escalier à marches refendues, comparé à celui de Carcassonne, a son analogue aussi à Casamari.

Pour terminer, l'auteur montre l'influence de Notre-Dame, positive ou négative. Cette dernière fut celle des dispositions défectueuses, qu'on évita de reproduire. Sauf dans l'école anglo-normande, on renonça aux tribunes, qui ôtent du jour et que l'adoption des

1. Paris, H. Laurens, 1920. Un vol. in-4, de 224 p., avec 30 fig. et 17 planches.

arcs-boutants rendait moins utiles. On préféra le type bourguignon de la cathédrale de Sens.

Aux imitations de Notre-Dame on pourrait, entre autres, ajouter, pour le ^{xiii}^e siècle le plan et le triforium d'Hénin Liétard, les fenêtres agrandies de la cathédrale de Boulogne, les piliers à colonnettes de Saint-André de Verceil, les roses ouvertes entre les fenêtres et le triforium à Villers en Brabant, les piédroits ornés de crochets à Téroüanne; d'autres, au ^{xiv}^e siècle, à Trondjem et à Fossanova; au ^{xviii}^e siècle, la façade de Corbie.

Mais souvent il est difficile de distinguer l'influence de Notre-Dame de celles de Laon, Sens ou Saint-Denis. Il eût été intéressant, sinon prudent, de tenter la restitution de l'église de Suger. Son déambulatoire est rapproché de celui d'Alcobaça; on peut le comparer aussi à celui de la cathédrale d'Avila.

L'auteur signale les inspections dont Jean le Bouteiller fut chargé dans les domaines du chapitre. Ce fait ne dut pas être isolé, et Pierre de Montreuil, par exemple, a pu recevoir des missions analogues des moines de Saint-Denis.

Les vues personnelles de M. Aubert sont nombreuses et généralement justes. L'influence normande est réelle dans l'Ile-de-France; on peut lui attribuer les tribunes; quant aux façades, c'est plus douteux: leurs tours se trouvent ailleurs aussi: à Saint-Nectaire, à Paray-le-Monial, et leurs belles roses n'ont guère d'analogues dans l'art anglo-normand.

Il semble que l'auteur, qui admet l'influence lombarde en Normandie, eût pu citer dans l'art roman lombard ou rhénan, à N.-D. de Maestricht par exemple, des façades à couronnement horizontal avec galerie, origine, selon moi, de celles de Notre-Dame et de Mantes.

Après avoir déclaré qu'il négligera les petites églises, sans influence sur les grandes, l'auteur en cite beaucoup, et c'est heureux, car, tout en formant une famille différente, elles éclairent l'histoire par les essais et imitations qu'on y constate. Il est exact que les prélats qui donnaient des programmes aux artistes, et visitaient de nombreux chantiers, durent avoir une grande influence sur les progrès de l'art.

Je souscrirais moins volontiers à certaines critiques: la multiplicité des divisions de Notre-Dame ajoute peut-être à l'effet de grandeur, et le caractère trapu des bas-côtés à l'effet de puissance. S'ils ne sont pas plus hauts que les tribunes, cela me choque peu: le torse humain a sensiblement la hauteur des jambes.

Le rétablissement par Viollet-le-Duc des anciennes roses sous quelques fenêtres est-il « inadmissible »? M. Aubert reconnaît que cette ordonnance est belle et que « le restaurateur doit respecter le travail des siècles ». Ici il l'a rétabli, mais le principe est-il toujours juste et eût-il fallu laisser au grand portail les hideuses mutilations de Soufflot?

Est-il sûr que l'architecte de Saint-Étienne de Nevers ait été bourguignon (p. 106)? L'église est antérieure à la constitution de l'école de Bourgogne, mais apparentée à l'art auvergnat. L'arc-boutant était encore ignoré en 1163. Voilà une affirmation bien précise: ceux de Domont, avec leurs fleurettes romanes, sont, en tous cas, proches de cette date. Il est toutefois avéré que le chœur de Notre-Dame n'en avait pas, et M. Aubert suppose ses voûtes épaulées par des murs transversaux, hypothèse vraisemblable et séduisante.

La terminologie prêterait à quelques observations. Je n'en veux retenir que l'emploi du mot *rayonnant*. Il faut cesser de désigner ainsi l'art du ^{xiv}^e siècle, qui ne rayonne pas plus qu'un autre. L'auteur parle avec raison de chapelles rayonnantes, d'armatures rayonnantes dans des roses du ^{xiii}^e siècle, mais « façade rayonnante », (p. 167) n'a pas de sens.

On pourrait relever d'autres erreurs de mots, mais, en somme, ce beau livre ne prête qu'à des critiques accessoires, et si l'on est en droit d'en faire, c'est que le fond est solide et bien près de réaliser la perfection.

C. ENLART

Le Gérant: CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

A Crétolle

Conseil d'Art

Avenue
des Champs

Elysées

N° 120

ADR TEL. ELLOTERC PARIS

TÉL. ÉLYSÉES 03-53

OBJETS D'ART ANCIENS

Travaux d'art de décoration Ameublement de grand luxe

ROBIN, GRAVEUR, PARIS

GALERIE MAGELLAN, 9, rue Magellan

EDITORIAL Y LIBRERIA DE ARTE, M. BAYÉS

C. Tallers, 32 — BARCELONA (Espagne)

“ VELL I NOU ”

Revue mensuelle d'art ancien et moderne. — Articles dans les différentes langues latines. — 36 pages par numéro, avec grand nombre de gravures.

Abonnement annuel : 30 pesetas.

Ce numéro est imprimé sur du papier d'alfa français des
PAPETERIES NAVARRE (usine de Monfourat).

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Mars 1921

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: M. Charles VIGREUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DEPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ECRITURE ET EDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE: PARIS, 19, rue des Archives. TÉL.: ARCHIVES 16

GALERIE BRUNNER

11, Rue Royale, PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

ÉDOUARD JONAS

EXPERT PRÈS LA COUR D'APPEL
ET LES DOUANES FRANÇAISES

Place Vendôme, 3

Tél.:
Louvre 13-17

OBJETS D'ART
& TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}

8, place Vendôme, 8
PARIS

Tableaux de Maîtres

JEAN ENKIRI

ANTIQUAIRE-EXPERT

ANTIQUITÉS ORIENTALES

Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot
Ventes périodiques

(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)

46, Rue de Grenelle, PARIS

ANTIQUITÉS PROVENÇALES

Gravures anciennes. — Livres rares

ALFRED DE L'ABBAYE-EYMERIC

51, boulevard de la Madeleine, Marseille

ORYANE

PARFUM NOUVEAU VIOLET. PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B^o Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la
peau du visage et de la poitrine. 2 fr. 50

Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le
corps. 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe
et pour se raser. 2 fr.

Savon de Panama et de goudron, contre la chute des che-
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie. 2 fr.

Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc.
. 2 fr. 50

Savon sulfureux, contre l'eczéma. 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 2 fr.

Savon naphтол-soufré, contre pelade, eczémas. 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone: 288-91 19, rue Vignon

COLLECTION EUG. RICHTENBERGER

(1^{re} Vente)

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

DESSINS, GRAVURES

Par Bastien-Lepage, Ch. Jacque, E. Lansyer, Ch. Lapostolet, H. Monnier, F. Rops, etc.
Lagneau, A. Aspertini, V. Boucquet, Raffaello dei Carli, O. Van Deuren, le baron Gérard, F. Granacci
C. Lefebvre, Riesener, J.-V. Rillaer, J. del Sellaio, M. Venusti, etc.

Œuvres de Maîtres du Moyen Age et de la Renaissance

OBJETS ANTIQUES

OBJETS D'ART & D'AMEUBLEMENT

du XVIII^e siècle et autres

FAIENCES & PORCELAINES — OBJETS VARIÉS — SCULPTURES — ARMES

ORFÈVREURIE — BRONZE DE BARYE — PENDULES

SIÈGES EN ANCIENNE TAPISSERIE — MEUBLES

TAPISSERIES DE BEAUVAIS ET DES FLANDRES — TAPIS

VENTE après décès, HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Les Mardi 19 et Mercredi 20 Avril 1921, à deux heures.

COUMISSAIRE-PRISEUR : M^e Henri BAUDOUIN, 10, rue Grange-Batelière, 10.

EXPERTS :

Pour les Tableaux anciens :

M. Jules FÉRAL
7, rue Saint-Georges, 7

Pour les Objets antiques :

MM. FEUARDENT
4, rue de Louvois, 4

Pour les Objets d'art :

MM. MANNHEIM
7, rue Saint-Georges, 7.

EXPOSITION PUBLIQUE : le Lundi 18 Avril 1921, de 2 heures à 6 heures.

Je viens de publier :

Catalogue N° 487.

MANUSCRITS

du Moyen âge au XVI^e siècle

MINIATURES DÉTACHÉES

MANUSCRITS ET PEINTURES ORIENTAUX

Avec 12 planches.

Ce catalogue sera envoyé gratuitement sur demande.

Karl W. HIERSEMANN, librairie ancienne et moderne, **Leipzig (Allemagne), Königstrasse, 29.**

CHEMIN DE FER DE PARIS A ORLÉANS

Les Châteaux de Touraine et du Blésois en automobile

Quatre circuits au départ de **TOURS** (Place de la Gare).

Deux circuits au départ de **BLOIS** (Place Victor-Hugo).

du 1^{er} Mai au 9 Octobre 1921 (1).

- A. — Tours, Loches, Chenonceaux, Amboise, Tours (Prix par place : 38 francs).
- B. — Tours, Villandry, Azay-le-Rideau, Chinon, Ussé, Langeais, Cinq-Mars, Luynes, Tours (Prix par place : 35 francs).
- C. — Tours, Chenonceaux (par la vallée du Cher), Amboise (par la forêt), Tours (Prix par place : 25 francs).
- D. — Tours, Villandry, Azay-le-Rideau, Langeais, Cinq-Mars, Luynes, Tours (Prix par place : 20 francs).
- I. — Blois, Cheverny, Chambord, Blois (Prix par place : 20 francs).
- II. — Blois, Chambord, Cheverny, Chaumont, Blois (Prix par place : 28 francs).

(1) Pour les jours de mise en marche, consulter le Bureau spécial du Service automobile, 8, Boulevard Béranger, Tours.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK
(États-Unis d'Amérique)

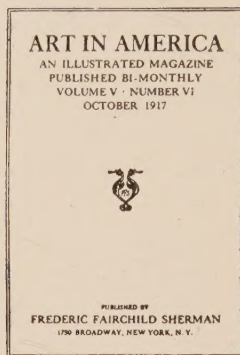
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : 6 d. 20.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

ESSAIS SUR LA PEINTURE SIENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité

Prix en dollars

ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark.	15 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox.	15 »
GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield.	15 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr.	15 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield.	10 »
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin.	20 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frédéric Sherman.	20 »

PEINTRES AMÉRICAINS

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques
Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES D'AMÉRIQUE

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques
Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 15.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)



Vient de paraître :

LA
COLLECTION SCHLICHTING
AU MUSÉE DU LOUVRE

PAR

GASTON MIGEON, JEAN GUIFFREY et GASTON BRIÈRE

Conservateurs et conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

Une brochure in-4°, de 24 pages, avec 9 illustrations dans le texte et 4 planches hors texte.

Prix : 8 francs.

LA COLLECTION
ISAAC DE CAMONDO
AU MUSÉE DU LOUVRE

PAR

GASTON MIGEON

Conservateur au Louvre.

PAUL JAMOT et PAUL VITRY

Conservateurs-adjoints.

CARLE DREYFUS

Attaché à la Conservation.

Un beau volume grand in-8°, de 93 pages, avec 52 illustrations, dont 13 planches hors texte à l'eau-forte, en héliogravure, en héliotypie et en couleurs.

Prix : 10 francs.

LE MUSÉE
JACQUEMART-ANDRÉ

PAR

GEORGES LAFENESTRE Comte **PAUL DURRIEU**

Membres de l'Institut.

ANDRÉ MICHEL

Membre de l'Institut.
Conservateur au Musée du Louvre.

LÉON DESHAIRS

Conservateur de la Bibliothèque
de l'Union Centrale des Arts décoratifs.

Un beau volume grand in-8°, de 139 pages, illustré de 48 reproductions dans le texte et de 9 planches hors texte en héliogravure et en héliotypie.

Prix : 10 francs.

Vient de paraître :

LES TRÉSORS D'ART DE LA FRANCE MEURTRIE

Recueil publié
sous la direction de M. André MICHEL, Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France.

Ile-de-France par M. Marcel AUBERT, Conservateur-adjoint
au Musée du Louvre.

Un volume in-4°, de XII-44 pages, avec 42 planches hors texte en héliotypie.

Prix : 90 francs.

Paraîtront ensuite :

Flandres par M. Louis GILLET, Conservateur du
Château de Chaâlis.

Artois, Boulonnais.. . . par M. C. ENLART, Directeur du Musée de
Ponthieu. sculpture comparée

Laonnais-Soissonnais. . . par M. E. MOREAU-NÉLATON.

Picardie. par M^{me} LEFRANÇOIS-PILLION, ancienne élève
diplômée de l'École du Louvre.

Champagne méridionale et par M. MARCEL AUBERT, Conservateur-ad-
Brie joint au Musée du Louvre.

Champagne septentrionale. par M. Paul VITRY, Conservateur au Musée
du Louvre.

Région Mosane par M. L. HOURTIQ, Inspecteur des Beaux-
Arts de la Ville de Paris.

Lorraine par M. Paul DENIS, Archiviste de la Ville de
Nancy.

Alsace par M. André HALLAYS.

Remise de 15 % aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.